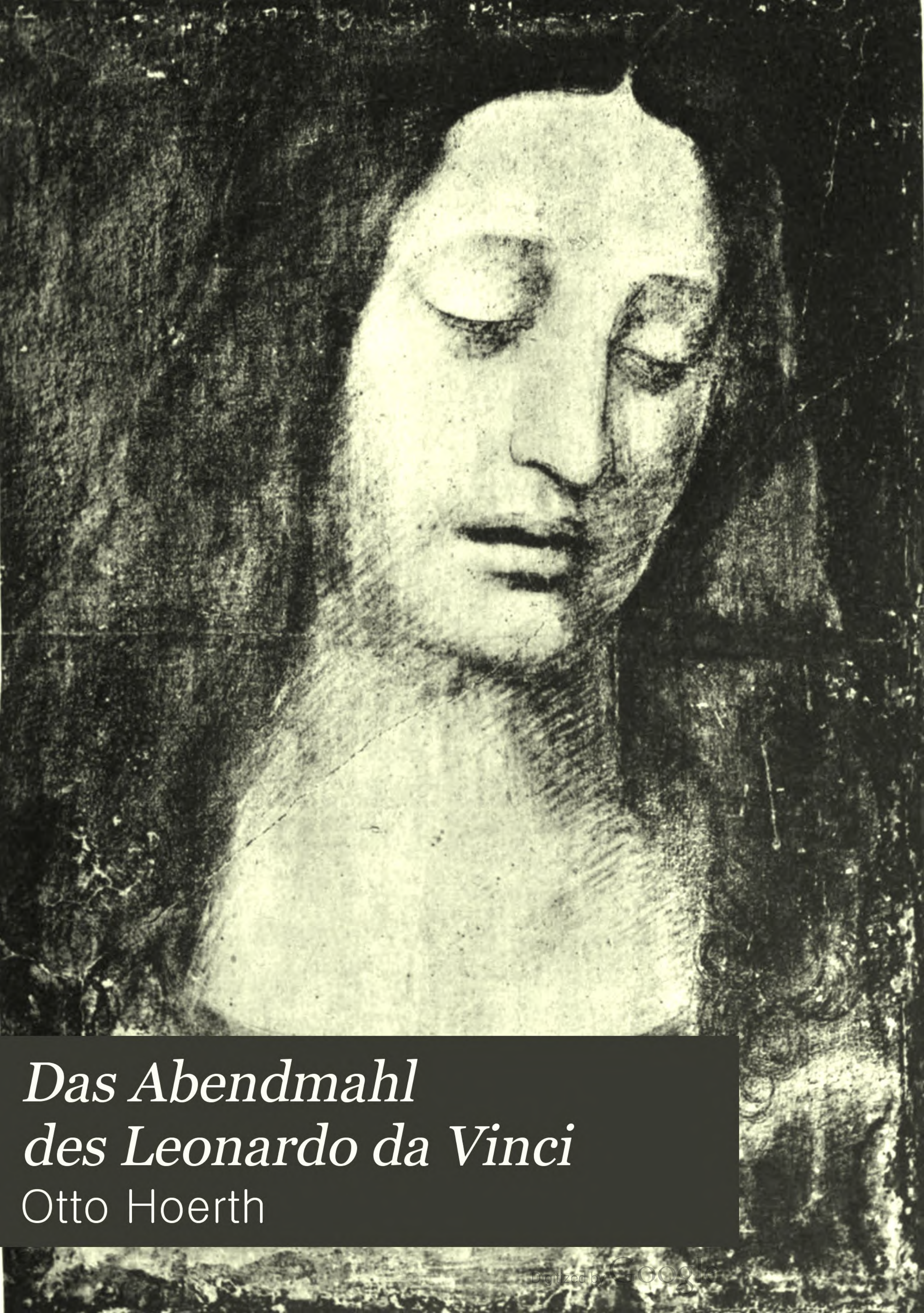
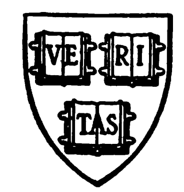


Das Abendmahl des Leonardo da Vinci

Otto Hoerth


VE
RI
TAS



KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

VIII

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

VIII

OTTO HOERTH

DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI

EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION

MIT 25 ABBILDUNGEN IN LICHTDRUCK AUF 23 TAFELN



VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN LEIPZIG 1907

DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI

EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION

VON

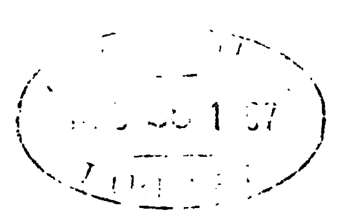
OTTO HOERTH

MIT 25 ABBILDUNGEN IN LICHTDRUCK AUF 23 TAFELN



VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN LEIPZIG 1907







VORWORT

Die vorliegende Arbeit ist ursprünglich aus der im zweiten Kapitel enthaltenen Kontroverse gegen den Strzygowski'schen neuen Deutungsversuch des Abendmahls hervorgegangen. Obwohl ihr Schwerpunkt nun in den Ergebnissen beruht, die sich im dritten und vierten Kapitel zusammengefaßt finden, und obwohl die genetische Spur etwa durch Verarbeiten des Inhalts des zweiten Kapitels in die Anmerkungen zum dritten und vierten und durch Verweisen der jetzt in den Anmerkungen verstreuten wichtigeren Exkurse in den Anhang leicht zu verwischen gewesen wäre, schien es dem Verfasser doch gebotener, den Weg, der ihn selber zu der höheren und erweiterten Auffassung seines Themas führte, auch den Leser begehen zu lassen; diesem zunächst durch die kritische Analyse der pantomimischen Äußerungen im Abendmahl die gegebenen, scharf umrissenen Individualitäten von Christus und den Jüngern vor Augen zu stellen und ihn so müheloser die Voraussetzungen gewinnen zu lassen, die für das Verständnis der Darlegungen über das allmähliche Werden, über das gesetzmäßige Zusammentreten der die Komposition bedingenden Faktoren gefordert werden müssen. Alle die in Frage kommenden Operationen aber, so verschiedenartig sie sich nach ihren Mitteln auch darstellen mögen, sind unter dem einen gemeinschaftlichen Gesichtspunkte zu betrachten, daß ihre Ergebnisse die materielle Wiedererweckung des unsterblichen Werkes in S. Maria delle Grazie vorbereiten helfen sollen.

Inmitten dieser praktischen Bestrebungen steht unter anderm auch die Behandlung eines Problems, das schon lange der Klärung harrte, steht der Versuch einer Lösung der Frage, wer der Urheber der sechs, im Jahre 1892 vom Städt. Museum zu Straßburg i. E. aus England erworbenen Kopien nach Köpfen aus dem Abendmahl seien, die wir im Verlaufe unserer Untersuchung als die unvergleichlichsten uns zu Gebote stehenden Hilfsmittel für die Rekonstruktion anerkennen mußten. Hierbei stellte sich die Tatsache heraus, daß keine Vollkopie, ja, daß selbst das Original nicht mehr existiert, auf dem auch nur ein einziger Kopf nach Form und

Ausdruck den Straßburger Teilkopien gleichkäme; und diese Tatsache mußte zu dem Schlusse führen, daß die Köpfe logischerweise nicht von einem Schüler, auch dem besten nicht, herrühren, sondern daß sie nur vom Meister selbst stammen können. Andere diese Hypothese bestärkende Momente traten hinzu. Ob meine Lösung objektiv zutreffend ist, bleibt von dem Resultate einer öffentlichen Diskussion abzuwarten. Mögen hierbei indes nicht bloß die besseren Gründe, möge die Wahrheit allein entscheiden! — An den Köpfen im Wandbilde hat Leonardo nachweislich jahrelang experimentiert, verworfen, verbessert. Die Kopien in Straßburg sind wie aus einem Guß. Welch' eminenten Wert sie schon deshalb — immer die eigenhändige Ausführung durch den Meister vorausgesetzt — verkörpern würden, liegt auf der Hand. — Vielleicht auch können die bisher unbeachtet gebliebenen Literaturnachweise, die ich bezüglich der Besitztradition dieser sechs Teilkopien des ferneren beizubringen vermochte, zur Wiederauffindung der scheinbar verloren gegangenen übrigen sieben Köpfe (auf sechs Blättern) beitragen.

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER TAFELN

Da erfahrungsgemäß auch bei den vervollkommnetsten Lichtdruckverfahren durch Umsetzung der koloristischen Erscheinung eines Originals in Schwarz-Weißnuancen, durch stärkeres oder schwächeres Herauskommen der modellierenden Schatten, verbunden mit der selten zu umgehenden, ja häufig sehr beträchtlichen Verkleinerung des ursprünglichen Bildformats die Ausdruckswerte Veränderungen zu erleiden pflegen, so dürfte es stillschweigendes Übereinkommen geworden sein, daß man an photographische Reproduktionen nach farbigen Originalen keine allzuhohen Anforderungen stellt. Wenn trotzdem die Beigabe von Abbildungen insbesondere nach der wichtigen Studie zu Christus in der Brera und nach dem Christus aus der Reihe der Straßburger Abendmahlsköpfe vielleicht Bedenken erwecken könnte, weil die vorliegenden Lichtdrucke keine auch nur annähernd vollkommene Vorstellung von den Originalen zu geben vermögen, so muß darauf hingewiesen werden, daß solche Reproduktionen eben als Anhaltspunkte für den Leser zwar unentbehrlich sind, daß aber in allen Fragen von Bedeutung nur der durch die Originale vermittelte Eindruck maßgebend sein kann.

NOMENKLATUR DER ABENDMAHLSFIGUREN

(Nach der Reihenfolge der Köpfe und unter Berücksichtigung der Gruppierung von links nach rechts fortschreitend.)

1. BARTOLOMÄUS 2. JAKOBUS D. J. 3. ANDREAS

4. JUDAS 5. PETRUS 6. JOHANNES

7. CHRISTUS

8. THOMAS 9. JAKOBUS D. Ä. 10. PHILIPPUS

11. MATTHÄUS 12. THADDÄUS 13. SIMON

Subjektiver und objektiver Gebrauch von „rechts“ und „links“.

„Links“, „rechts“; „linke Seite (Hälfte)“, „rechte Seite (Hälfte)“ — ohne nähere Bestimmung — ist stets vom Standpunkt des Beschauers zu verstehen.

In allen anderen Fällen ist die Bezeichnung im Sinne der Figur gebraucht, auf die *„links“* bezw. *„rechts“* bezogen wird: z. B. *„linke Hand“, „rechte Hand“; „rechts von Christus“; „Petrus beugt sich nach links vor“* etc.

„Bei Leonardo ist nichts Zufall. Sein Tiefsinn, seine Spekulation haben keine Grenzen.“
Thausing, Wiener Kunstbriefe XV.

ERSTES KAPITEL EINFÜHRUNG

SCHICKSALE DES ABENDMAHLS SEIT SEINER VOLLENDUNG ▫▫ DAS WANDBILD NACH SEINEM HEUTIGEN ZUSTAND UND DAS PROBLEM SEINER REKONSTRUKTION ▫▫ BEDINGUNGEN UND GRUNDLAGEN HIERFÜR ▫▫ DER NEUE INTERPRETATIONSVERSUCH STRZYGOWSKIS ▫▫ MÄNGEL DER GOETHESCHEN AUSLEGUNG ▫▫

Den kunstsinnigen Reisenden, der Mailand besucht, werden nicht erst Bädekers Sterne veranlassen, in S. Maria delle Grazie einzutreten. Für Fremde, namentlich für die deutschen Italienfahrer, die Goethes Abhandlung über Leonardo da Vincis Abendmahl kennen, hat das äußerlich so bescheidene, ehemalige Dominikanerrefektorium, in welchem eines der erhabensten und das wohl meistdiskutierte Bildwerk der Renaissance entstanden ist, von jeher starke Anziehungskraft besessen. Aber nicht ein jeder, der seine Schritte erwartungsvoll nach S. Maria delle Grazie lenkt, ahnt, wie wenig mehr von dem Wunderwerk vorhanden ist; und auch diejenigen, denen aus der Literatur die schon vier Jahrhunderte weit zurückreichenden Klagen über den fortschreitenden Verfall des Wandbildes wohl bekannt sind, möchten gerne an eine Übertreibung glauben. Wir wissen, daß Leonardo, um die Wirkung des Kolorits zu erhöhen, wohl auch um das Bild langsamer ausführen, es also öfter übergehen zu können, sich auf ein verhängnisvolles Experiment einließ: er malte in Öl auf die Wand, aber die Ölfarben banden sich nur unvollkommen mit dem Wandverputz. Immerhin konnte das Kunstwerk in seinem vollen Glanz und Umfang erhalten bleiben, wenn man es gleich einer seltenen Treibhauspflanze hütete, alle Feuchtigkeit, ja selbst die Wirkungen jäher Temperaturwechsel von der leider mit minderwertigem, bereits sal-

peterhaltigen Material[1] aufgeführten Bildmauer sorgfältig fernhielt und letztere auch vor jeglicher Erschütterung bewahrte. Aber das Dominikanerrefektorium war kein Museum. Schon zu Lebzeiten Leonardos begann das 1499, also 20 Jahre vor seinem Tode in der Hauptsache vollendete Bild zu kränkeln.[2] Überschwemmungen scheinen den sehr tief gelegenen Saal des öfteren heimgesucht zu haben, so besonders in den Jahren 1500 und 1800. Und wie um diesen Unbilden die Krone aufzusetzen, fiel es den Mönchen ein, die von dieser Seite in den Saal führende, ziemlich niedrig gehaltene Türe, deren Sturz das kostbare Gemälde nach unten begrenzte,

[1] Der 1463 begonnene Bau des Klosters stockte mit dem Tode des Herzogs Francesco Sforza (1466), und das Ganze geriet in einen Zustand des Verfalls. Als dann Ende der achtziger Jahre auf Betreiben des Lodovico Sforza, genannt il Moro, der bekanntlich Leonardo an seinen Hof in Mailand berief, die Bautätigkeit mit großen Mitteln wiederaufgenommen wurde, scheint man einen Teil der früher errichteten Gebäulichkeiten ihrer Schadhaftigkeit halber wieder abgetragen, zu den Ersatzbauten jedoch das alte, schlecht gewordene Material mitverwandt zu haben. — Auch die Kirche ward seit 1492 durch Bramante umgebaut und bedeutend vergrößert (Chor und Kuppel).

[2] Wir besitzen darüber zuverlässige Kunde aus einer dem Jahre 1520 entstammenden, seinerzeit von dem Marchese Emilio Nunziante in der Nationalbibliothek zu Neapel entdeckten Reisebeschreibung des Don Antonio de Beatis, Geheimsekretärs des Kardinals Luigi d'Aragona. Ich zitiere die auf das Abendmahl bezügliche Stelle nach der von Müller-Walde, *„Beiträge“* (III, 1898) veröffentlichten Übersetzung: *„In dem Kloster von S. Maria delle Grazie . . . wurde in dem Refektorium der Brüder, die von der Observanz des Ordens von S. Domenico sind, ein Abendmahl besichtigt, von Messer Lunardo Vinci auf die Wand gemalt, den wir in Amboise trafen; selbiges ist ganz ausgezeichnet, obwohl es schon beginnt, schadhaft zu werden, ich weiß nicht, ob wegen der Feuchtigkeit, welche die Mauer ausströmt, oder wegen anderer Unachtsamkeit. Die Personen jenes* [Abendmahls] *sind nach der Natur gemalte Bildnisse von mehreren Personen des Hofes und von Mailändern jener Zeit in Lebensgröße.“* (Vergl. hierzu Band IV, Heft 4 [1905] der *„Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes“: „Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich, Oberitalien 1517—1518, beschrieben von Antonio de Beatis, veröffentlicht und erläutert von Ludwig Pastor.“* Darnach lautet die betr. Stelle im Originaltext der Handschrift P der Bibliothek Corvisieri: *„In lo monasterio di Santa Maria de le Gratie, quale fo facto dal signor Ludovico Sforza, assai bello et bene acteso, fo visto* [die Besichtigung fiel zwischen den 20. und 30. Dezember 1517] *nel refectorio de fratri, che son del ordine di san Dominico de observantia, una cena picta al muro da messer Lunardo Vinci, qual trovaimo in Amboes, che è excellentissima, benchè incomincia ad guastarse, non so si per la humidità del muro o per altra inadvertentia. Li personaggi di quella son de naturale retracti de più*

auf Kosten des letzteren zu erweitern bezw. sie zu erhöhen, wobei die Füße Christi verschwanden.[3] Auch war das Bild den aus dem anstoßenden Raume eindringenden Küchendämpfen schutzlos preisgegeben, und die feuchten Niederschläge zogen den Salpeter unter der durch das Hämmern noch mehr gelockerten Malschicht nun unablässig aus der Wand hervor. Rechnet man zu allem die Tätigkeit pietätsloser Restauratoren, wie die eines Bellotti (1726), eines Mazza (1770) und so mancher Ungenannten, die außer diesen beiden nach und nach — auch noch im 19. Jahrhundert! — über das Gemälde gekommen sind; endlich die völlige Vernachlässigung, der das Kunstwerk um die Wende des 18. Jahrhunderts infolge der Einquartierung französischer Truppen bezw. der damit verbun-

persone de la corte et di Milanesi di quel tempo, di vera statura.") — Über den Besuch des Kardinals bei Leonardo in Amboise s. Anm. 105.

Im Jahre 1890 veröffentlichte Luca Beltrami im *„Archivio storico Lombardo"* XVII unter dem Titel *„Notizie sconosciute sulle città di Pavia e Milano al principio del secolo XVI"* einen Teil des 1525 zu Paris im Druck erschienenen, aber gleich der Reisebeschreibung des de Beatis bisher nur in 3 Exemplaren bekannten Tagebuchs des Franzosen Pasquier le Moyne, der nach der Schlacht bei Marignano im Gefolge Franz I. in Pavia und Mailand einzog und sich die Sehenswürdigkeiten dieser Städte aufzeichnete. Pasquiers Notizen gedenken auch des Abendmahls, das der Verfasser demnach zwei Jahre vor Antonio de Beatis sah. *„La singularite des autres* [églises] *est la cene que nostre seigneur fist a ses apostres paincte en plat a lentree du refectoire sur le coste de la porte par ou lon entre leans qui est une chose par excellence singuliere car a veoir le pain dessus la table diries que cest pain naturellement fait et non artificiellement. Le vin les voirres, les vaisseaulx table et nappe auec les viandes au cas pareil. Et les personnaiges de mesme. Et a lautre bout en hault ung crucifix non si bien fait* [sic!] *que ladicte cene. Ledit refectouer a de longueur XLVIII pas et de largeur douze."*

Bisher hatte als der früheste Beobachter des Abendmahls Armenini gegolten, der gegen 1550 das Wandbild schon in halb verderbtem Zustand — *mezzo guasto* — antraf und darüber im dritten Buch seiner *„Veri Precetti della Pittura"* Ravenna 1587 berichtete. Auf ihn folgen Vasari in den *„Vite"*, 2. Aufl. von 1568 (siehe die Vita des Girolamo da Carpi, ed. Milanesi Bd. VI, pag. 491) und Lomazzo, *„Trattato dell' Arte della Pittura"* Milano 1584 (Lib. I, c. 10) und *„Idea del Tempio della Pittura"* Milano 1590 (cap. 13).

3 Dieser barbarische Eingriff soll im Jahre 1652 vorgenommen worden sein. Ich halte die Lesart, wonach es sich um Eröffnung der ganzen Tür, die vorher nicht bestanden, gehandelt hätte, nicht für glaubwürdig. — Die Öffnung wurde zu Ende des 18. Jahrhunderts zugemauert. Noch Goethe betrat, wie einst Pasquier, von dieser Seite den Raum: *„... Dem Eingang an der schmalen Seite gegenüber im Grunde des Saales stand die Tafel des Priors, zu beiden Seiten die Mönchstische, sämtlich*

denen Umwandlung des Refektoriums in einen Pferdestall und später in einen Lagerraum anheimfiel[4] — so sollte man eigentlich nicht das geringste mehr vorzufinden erwarten.

Treten wir durch den für den Besucher bestimmten Eingang in das ehemalige Refektorium ein... Ein weiter, leerer, kirchenschiffartiger Saal, von Süd nach Nord orientiert, nimmt uns auf. In das flache Tonnengewölbe, als welches sich die Decke darstellt, schneiden an den Langseiten Stichkappen für den ursprünglich wohl spitzbogig gedachten, jetzt aber horizontalen oberen Abschluß der Fenster ein. Diese letzteren durchbrechen als niedrige, an der östlichen Wand fast quadratische Öffnungen nur den oberen Teil der Langmauern, scheinen aber, wenigstens auf der westlichen Seite, ehedem bis auf die (moderne) Holzvertäfelung herabgereicht zu haben. Auch sind auf dieser Seite einige Fenster nachträglich wieder vermauert, dafür ein neues (neuntes) unmittelbar neben dem „Abendmahl" eingesetzt worden... Die südliche Stirnwand (links neben dem Eingang) füllt eine figurenreiche „Kreuzigung" aus, die von Gio. Donato Montórfano 1495 gemalt wurde und ein mittelmäßiges Werk der alten Schule repräsentiert. Darunter befanden sich (jetzt durch das rings um den Saal laufende Holzpaneel verdeckt) die Bildnisse des Herzogs Lodovico, als des Pro-

auf einer Stufe vom Boden erhöht; und nun, wenn der Hereintretende sich umwandte, sah er an der vierten Wand über den nicht allzu hohen Türen den vierten Tisch gemalt . . ." (Goethe, *„Joseph Bossi. Über Leonard da Vinci's Abendmahl zu Mailand"*, im 31. Band der Cotta'schen Ausgabe in 40 Bänden.)

4 Das Beispiel des damaligen Generals Bonaparte, der bei seinem siegreichen Durchzug durch Mailand (Mai 1796) eine Ordre ausgefertigt haben soll, die auf tunlichste Schonung des Wandbildes drang, hat bei den Führern späterer, die Stadt passierender französischer Truppenteile jedenfalls keine Nachahmung gefunden; denn die Köpfe der Figuren dienten einquartierten Soldaten zeitweise sogar als Zielscheibe für — Steinwürfe!

Wir haben bei der obigen Darstellung der Geschichte des Bildes nur die faktischen Daten gegeben, ohne uns auf die näheren Begleitumstände, deren Prüfung wir andern anheimstellen, einzulassen, da diese Einzelheiten seit Amoretti zu oft und mit Vorliebe wiederholt wurden, und wir wenigstens den Goethe'schen Aufsatz in jedermanns Händen vermuten dürfen. Ausführlich finden sich die hierfür in Betracht kommenden traditionellen Belegstellen aus der Literatur mitgeteilt und zusammengestellt — außer in Bossis *„Del Cenacolo"*, Lib. I — in einer 1854 in der Kgl. Akademie zu Lucca abgehaltenen, im Druck auch separat erschienenen Vorlesung des Prof. Mich. Ridolfi: *„Discorso sul Cenacolo di Leonardo da Vinci"* (Accad. T. XV, pag. 331 ff).

tektors von S. Maria delle Grazie, seiner Gemahlin Beatrice d'Este († 1497) und zweier kleiner Söhne (Massimiliano und Francesco Maria). Die Kreuzigung ist noch gut erhalten; die bis auf geringe Reste verschwundenen Bildnisse, die — Leonardo ausgeführt hat, sind für uns verloren. Kehrt sich der Blick sodann der Tiefe des Saales zu, so wird er zunächst durch die den Seitenwänden sich entlang ziehenden, hier untergebrachten Kopien des Abendmahls festgehalten. Die sehr zerstörte Freske zur Linken (Länge ca. 6 m; das Original ist 9 m lang, 4,5 m hoch) stammt aus dem Ospedale Maggiore zu Mailand; sie wird jetzt dem Antonio de Glaxiate, einem sonst ziemlich unbekannten Meister, zugeteilt; als Entstehungszeit hat sich das Jahr 1506 ergeben. Ihr gegenüber, an der östlichen Wand, sind zwei noch größere Fresken aufgestellt: südlich die des Gio. Paolo Lomazzo, des bekannten Kunstschriftstellers und Bewunderers Leonardos, 1561 für den Konvent von Della Pace zu Mailand geschaffen, ein Jugendwerk dieses Meisters (Länge ca. 8,5 m); nördlich die Kopie, die von Castellazzo 1832 in die Brera kam und in der Literatur bisher unter dem für die bedeutenderen Abendmahlskopien charakteristischen Sammelnamen d'Oggionos ging. In neuerer Zeit ist sie als ein Werk des Andrea Solario, ebenfalls eines Leonardoschülers, erkannt worden (Länge ca. 7 m).[5] Von diesen Riesen beinahe erdrückt, haben auf derselben Seite

[5] Mit ihr zusammen wird gewöhnlich eine andere große Kopie auf Leinwand aus der Certosa bei Pavia, jetzt in der Royal Academy of Arts zu London, genannt, als deren Urheber ebenfalls Oggiono gilt. (Vergl. die Gebrüder Sant' Agostini: *„Catalogo delle Pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano . . .“* Milano 1671; Carlo Torre *„Il Ritratto di Milano“* Milano 1674, sub *„Porta Vercellina“*, Lib. II; Baldinucci: *„Notisie de' Professori del disegno da Cimabue in quà“* V. (Ergänzungs-) Band, Firenze 1728). Sie kam zu Ende des 18. Jahrhunderts, nachdem Joseph II. durch sein Edikt die Karthäuser in Pavia aufgehoben, in Besitz eines Mailänder Privatmanns, der sie lange in der Brera ausgestellt hielt, wo sie 1802 durch Giacomo Frey in einem Kupferstich reproduziert wurde. Nach Passavant (*„Kunstreise durch England und Belgien“* Frankfurt 1833) gelangte sie 1815 nach England; 1818 sieht sie G. H. Noehden, nachmaliger Beamter am britischen Museum in London, Übersetzer des Goethe'schen Aufsatzes über das Abendmahl ins Englische. Waagen (*„Kunstwerke und Künstler in England“* Bd. II, Berlin 1838) bemerkt, daß die Köpfe sehr ungleich behandelt seien; am feinsten und am meisten im Geiste des Meisters erschienen ihm die von Christus und von Johannes; andere dagegen hätten etwas Stumpfes — während Bossi (*„Del Cenacolo di Leonardo da Vinci“* Milano 1810) gerade den Kopf Christi am wenigsten befriedigend

zwei kleine Ölkopien ihren Platz gefunden: in der kleineren von ihnen (Länge ca. 1,4 m) haben wir ein bezeichnetes Werk des Cesare Magno vor uns (hing früher in der Brera); für den Urheber der anderen Tafel, die ganz in der Ecke neben der Kreuzigung aufgehängt ist (aus S. Barnaba zu Mailand; Länge ca. 2,6 m), wird — diesmal wohl mit Recht — Marco d'Oggiono gehalten. Da die letzteren beiden Künstler Werkstattsgehilfen Leonardos waren, und da auch, wie wir später sehen werden, stilistische Merkmale eine so frühe Datierung nahelegen, so dürften ihre Kopien, wie auch die aus Castellazzo, noch ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu versetzen sein, die des Oggiono vielleicht noch vor das Jahr 1500. — Endlich bieten Photographien der Kopie zu Ponte Capriasca bei Lugano und solche der bekannten, vielumstrittenen zehn Köpfe zum Abendmahl aus dem Besitze der 1897 † Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar[6] willkommene Gelegenheit zu vergleichenden Studien. Eine dritte kleine Ölkopie, die gleich der des Cesare zur

fand. Ebenso konstatiert Noehden, der, durch Bossis *„Cenacolo"* und den Goethe'schen Aufsatz wohl vorbereitet, das Original in S. Maria delle Grazie gewissenhaft studiert hatte, die auffallende Ungleichheit in der Ausführung der Karthäuser Kopie und schließt daraus auf die Mitwirkung untergeordneter Gehilfenhände (s. pag. XIX seiner *„Introduction"* zu der genannten Übersetzung betitelt: *„Observations on Leonardo da Vinci's celebrated Picture of the Last supper, by J. W. de Goethe"* London 1821). Verschiedene Köpfe — unter ihnen besonders das Haupt des Heilandes — bezeichnet er als so schlecht ausgeführt, daß ihm ihre Vorbilder geradezu ins Lächerliche gezogen erschienen (vergl. hierzu auch unser Urteil über die kleine, skizzenartige Kopie aus S. Barnaba oben und im Anhang). Einige ältere Schriftsteller schätzen die Kopie wie ein zweites Original, an dem die Hand Leonardos beteiligt gewesen, so Bartholomeo da Siena (*„De vita et moribus B. Stephani Maconis Senensis Cartusiani . . ."* Senis 1626), die Maler Sant' Agostini a. a. O., Lanzi (*„Storia pittorica"* Tomo II, 1, Bassano 1795/96), der die Kopie zu Castellazzo nicht zu kennen scheint, besonders aber der Abbé Guillon de Montléon in seinem *„Cénacle de Léonard de Vinci rendu aux amis des beaux-arts . . ."* Milan 1811. — Die Aufstellung in der Akademie zu London soll, nach Frantz (*„Das Heilige Abendmahl des Leonardo da Vinci"* Freiburg i/B. 1886), eine sehr ungünstige, sowohl das Studium als auch die photographische Aufnahme erschwerende sein; auch hätten die Farben eine starke Nachdunkelung erfahren. — Ich selbst habe diese Kopie nicht gesehen, sondern kenne nur den oben genannten Stich von Frey. Im vierten Kapitel wird sich Gelegenheit bieten, ausführlich auf den letzteren und damit indirekt auch auf die Kopie zurückzukommen.

[6] Die Sammlung enthält auf acht Einzelkartons die Köpfe des Bartolomäus, des jüngeren Jakobus, des Andreas, des Judas zusammen mit dem des Petrus, des Johannes,

bequemeren Besichtigung auf einem Staffeleirahmen aufgestellt ist — dasselbe Verfahren würde sich auch für die entschieden zu hoch hängende Kopie des Oggiono empfehlen — übergehe ich geflissentlich, da sie sich als ein ganz wertloses, flüchtiges, wohl dem 18. Jahrhundert angehöriges Machwerk ausweist.

Schon das in der Höhe des unteren Bildrandes den Wänden entlang führende, übermannshohe Holzpaneel wie auch der breite Ornamentstreifen, der, den oberen, horizontalen Abschluß des Gemäldes aufnehmend, an den Langseiten des Saals sich hinzieht, lenkt das Auge auf die der Kreuzigung gegenüberliegende nördliche Stirnwand, auf das Original selbst. Zudem aber weist, ähnlich wie bei der Kreuzigung, das architektonisch-dekorative Beiwerk auf den besonderen Inhalt hin. Aus drei den oberen Abschluß des Gemäldes überzirkelnden Lünetten nämlich, die auf weinrotem Untergrund von grüngoldnen Eichenkränzen eingefaßte Wappenbilder zeigen (die mittlere dieser Lünetten hat den größeren Radius), steigen die flachen Zwickelfelder eines das Ganze baldachinartig überspannenden, in die Decke des Saals hinausgreifenden, halbseitigen Gratgewölbes empor... Aber möchte der erste flüchtige Blick des Beschauers, unbefriedigt von der Freske aus Castellazzo, ihrem harten, grellen Kolorit, der kleinlichen Auffassung des Erlösers; unbefriedigt von dem stumpfen, schweren Pathos des Lomazzo, den fast an eine Parodie gemahnenden spießbürgerlichen Typen des Oggiono, der übertrieben lebhaften und dabei doch hölzernen Mimik, die den Figuren des Cesare eigen ist; unbefriedigt endlich von den harten, spröden Rätselzügen der Glaxiate'schen Kopie — nun in einer gewissen weichen Vertriebenheit des Kolorits, in den sanften, fließenden Konturen ein Etwas noch von der einstigen überlegenen Größe des Originals erkennen, so wird dieser aus der Totalität gewonnene Eindruck sofort schwinden, sobald man das Wandbild in Einzelheiten auf sich einwirken läßt. Da offenbart sich fast aus jeder Handbreite Raums die Wirkung des beklagenswerten Vernichtungsprozesses, der das Kunstwerk der Auflösung nahe gebracht hat. Eine trübende Haut, die jahrhundertelang

des THOMAS mit dem des älteren JAKOBUS, des PHILIPPUS und des MATTHÄUS. Es fehlen also das Haupt Christi, sowie die Köpfe des Thaddäus und des Simon.

Nahrung aus den feuchten, salpetrigen Ausdünstungen sog, überzieht die Fläche und läßt die Züge der Dargestellten, Christi und seiner Jünger, nur noch mühsam entziffern. Neuerdings ist ja durch Entfernung der trockenen, weißlichen Pilzpartikelchen der Schleier etwas gelüftet worden; aber der Kenner wird sich durch den ersten Eindruck relativ guter Instandsetzung nicht über die tatsächliche und schreckliche Leere in den Physiognomien wegtäuschen lassen. Es wäre eine arge Übertreibung, auch heute behaupten zu wollen, das Original berge für den Eingeweihten *„noch gar köstliche Züge"*. Als vor 30 Jahren Anton Springer (*„Leonardos Abendmahl und Morghen's Stich"*, Repert. f. Kunstwissenschaft Bd. I, 1876) diese Worte niederschrieb, da konnte er den BARTOLOMÄUS, JAKOBUS D. AE., PHILIPPUS und MATTHÄUS als verhältnismäßig gut erhaltene Typen bezeichnen. Dem heutigen Betrachter scheint dies nur noch für zwei dieser Jünger zuzutreffen: für MATTHÄUS mit der charakteristischen, gegen die Spitze etwas ausladenden Bildung der Nase — nur die spätere Zutat des Bartes abgerechnet, für den die alten Kopien nicht den geringsten Anhalt bieten — und für JAKOBUS D. AE. Am besten erscheint momentan THOMAS erhalten; doch ist die auffallende Farbenfrische des hellen, rötlichgelben Teints etwas verdächtig und mahnt zur Vorsicht. Auf der nächsten Stufe stehen dann, was die Erhaltung anbetrifft, PHILIPPUS und ANDREAS, welch letzterer aber — dies ergibt sich schon aus der den Sinn entstellenden Blickrichtung — sehr übermalt sein muß. PHILIPPUS ist ganz verdunkelt; sein Haupt weist ausgebrochene Partien (Steinwurf?) auf, z. B. an Stelle des Ohrs, am Hinterkopf etc.[7] — Aus diesen wenigen Anhaltspunkten dürfte deutlich genug erhellen, in welchem Grade und mit welcher Grausamkeit die Vernichtung fortschreitet. In BARTOLOMÄUS und seinen Nachbar JAKOBUS D. J. hat sich der Zahn der Zerstörung förm-

7 Zwar ist dieser Jünger vielleicht die einzige Figur, die dem Schicksal des Restauriertwerdens einigermaßen entgangen ist. Nach dem Zeugnis der beiden Richardson in der vermehrten und verbesserten französischen Ausgabe ihres (ursprünglich englisch geschriebenen) *„Traité de la Peinture et de la Sculpture par Mrs. Richardson père et fils"* Amsterdam 1728 war 1720, also vor der ersten großen Restauration durch Bellotti *„la seconde figure après le Christ, je veux dire l'apôtre qui croise les bras sur sa poitrine celui qui s'est le mieux conservé."*



lich eingefressen; der Dreiverein zur Rechten Christi ist nur noch in den oberen Hälften seiner Köpfe erkennbar[8]: Judas ist vollständig verdunkelt; gar bei Petrus erscheint die für den Idealtypus dieses Kopfes (in der Straßburger Gemäldesammlung, s. später) so charakteristische seitliche Linkswendung unterdrückt und demgemäß das Dreiviertelprofil in einfaches Ganzprofil verwandelt... Den Johannes zählte schon Springer mit Thaddäus und

[8] Derselbe Richardson — es ist, wie wir aus der Vorrede des Vaters zum Tome III erfahren, der jüngere, der 1720 Italien bereiste und dessen gesammelte Notizen verwertet sind — bemerkt damals schon: *„Tous les apôtres qui se trouvent à la droite du Sauveur sont entièrement effacés."* Demgemäß scheint sich die Feuchtigkeit besonders hartnäckig auf dieser Seite des Bildes festgesetzt zu haben. Man bedenke: Jetzt erst kamen Bellotti und später Mazza über das Gemälde. Wie man der See immer wieder ein teuer erkauftes Stück Landes abringt — so etwa muß hier in aller Stille, nur leider mit ungeeigneten Mitteln, gegen das fortgesetzte Verblassen der Farben und der Konturen angekämpft worden sein... Wenn nun Springer den Bartolomäus und den Philippus noch gut erhalten nennt und demungeachtet innerhalb eines Vierteljahrhunderts bei sorgtältigster Pflege des Bildes ein solcher Wandel möglich war, wie wir ihn oben konstatierten; wenn wir ferner einer Aussage Ludwig Schorns (*Deutsche Ausgabe des Vasari* von 1843, III, 1, Anm. 28 zur Vita des Leonardo) Glauben schenken dürfen, wonach ihm zu dem wenigen, was er im Jahre 1822 noch am kenntlichsten und am reinsten fand, der Kopf des Heilandes zu gehören schien, während Mussi *„Discorso sulle Arti del disegno"* Pavia 1798, p. 36 schreibt: *il volto del Salvatore è guasto!* — ist da nicht anzunehmen, daß seit Mazza, doch mindestens auf der linken Bildhälfte mit Einschluß der Hauptfigur, umfassende Wiederauffrischungen stattgefunden haben müssen? Schon der Vergleich der Berichte läßt ahnen, daß auf dieser Seite wenig Authentisches mehr zu retten sein dürfte.

„Le Christ," fährt der jüngere Richardson fort, *„et les figures qui sont à sa gauche sont encore assez visibles, à cela près que, les couleurs en sont tout-à-fait ternies; il y a des endroits, où il ne reste que la simple muraille."* (Tome III, p. 34.)

Dieser Bericht, dem man es ansieht, daß er nur auf unmittelbarer Anschauung beruhen kann, ist äußerst wichtig für die Beurteilung des Wandbildes in seinem heutigen Zustande. Wenn Scanelli in seinem 1657 zu Cesena publizierten *„Microcosmo della Pittura"* Lib. II, c. 6 ähnlich wie einst Armenini versichert, er habe 15 Jahre vorher bei einem Besuche des Refektoriums eine Ruine vorgefunden, auf welcher Köpfe, Hände und Füße völlig ausgelöscht — *quasi affatto annichilate* — erschienen seien, so steht dieser summarischen Kritik die Übertreibung auf der Stirne geschrieben. Freilich spricht schon 1625 der Kardinal Federigo Borromeo in dem lateinischen Verzeichnis seiner Kunstsammlungen, betitelt *„Federi. Card. Borromaei Museum"* (s. auch Tomo VII der *„Symbolae litterariae opuscula varia"* des Antonio Francesco Gori, Rom 1754) bei Darlegung der Umstände, unter denen die Kopie des Vespino (s. später) angefertigt wurde, von herabgefallenen Krusten und von erloschenen und abgeblätterten Figuren: *„cum ego . . . excidentes crustas inspexissem, desiderio ex arte conservandi operis . . . probatum mihi pictorem appellavi. Is pleno desperationis sermone corruptas et evanidas*

Simon (die Köpfe beider sind jetzt ganz verwischt)[9] zu den am schlechtesten erhaltenen Typen. Auch an Christi Haupt werden wohl nur noch die äußeren Konturen auf Leonardos Hand zurückzuführen sein; der Mund z. B. erscheint geschlossen — wir werden sehen, daß er sich ursprünglich halb geöffnet darstellte —; und ebenso wird sich uns auch der leichte Kinnbart, von dem noch Spuren vorhanden sind, als spätere Zutat erweisen. Der Hals ist stark verletzt, überhaupt die linke Hälfte des Antlitzes bedenklich beschädigt. Auch Springers Erkundungen ergaben, daß der untere Teil des Gesichtes Christi beträchtliche Änderungen erfahren haben müsse.[10]

Es ist als hätte der starke göttliche Geist, der dieses Mahl dereinst belebte, die Hülle für immer verlassen; als harrte die Materie, zermürbt und zerblättert, nur noch ihrer endgültigen Auf-

dilapsasque figuras arguendo spem primam meam infregit" — ein gewichtiges Zeugnis, dessen Glaubwürdigkeit auch wesentlich unterstützt wird durch den Befund der Kopie des Vespino selbst (s. Anhang).

9 Sie sollen, nach Guillon de Montléon (a. a. O. p. 21; vergl. auch Lanzi a. a. O.; Gallenberg *„Leonardo da Vinci"* Leipzig 1834, S. 101), nebst den Köpfen des Matthäus und des Philippus der Mazza'schen Überarbeitung seinerzeit dadurch entgangen sein, daß bei Anlaß eines in jenem Jahre (1770) erfolgten Prioratswechsels der neuberufene, kunstverständige Prior Paolo Galloni (s. Pino *„Storia genuina del Cenacolo insigne . . ."* Milano 1796 p. 55) beim Amtsantritt den Maler noch vor Beendigung der Restauration seiner Verpflichtungen enthob.

10 Daß die Füße sämtlicher Figuren verloren sind, die Christi, wie wir sahen, sogar herausgebrochen wurden, mag zur weiteren Vervollständigung des Gesagten dienen. Aber auch die Hände sind z. Teil lädiert. Verhältnismäßig gut erhalten erscheinen die Linke des Andreas, die (den Messergriff umfassende) Rechte des Petrus (erneut; vergl. Springer a. a. O.), die Linke Christi, die Rechte des Thomas (erneut, vergl. Springer. Die Linke dieses Jüngers ist verschwunden; unter welchen Umständen, findet sich in Anm. 50 ausgeführt), die Hände des Philippus, Matthäus' Linke und Simons Rechte. Dagegen sind nahezu zerstört die Hände des Bartolomäus, das gefaltete Händepaar des Johannes und die Rechte des Thaddäus; verändert ist die Linke des ält. Jakobus: letzteres hängt mit der Geschichte der linken Thomashand zusammen. — Meinen Angaben liegen die Ergebnisse einer letzten Besichtigung vom Frühjahr 1907 zu Grunde.

Wohl nicht mit Unrecht setzt Guillon de Montléon aufs Schuldkonto der genannten Übermaler auch die unnatürliche Verschmälerung der linken Schulter des Johannes, an der das Schlüsselbein zu fehlen scheine, die unperspektivische Zeichnung der linken Hand des Judas, der schlecht getroffene Ausdruck im Antlitze des Petrus, die kindliche Behandlung der Gewandfalten. *„Tous ces défauts ne sont certainement pas de Léonard qui étoit si instruit en anatomie, si savant en perspective, si profond en physiognomie et si parfait dans l'art d'ajuster les draperies."* (a. a. O. p. 19).

lösung entgegen. Und doch hat dieses Bild, in berühmten Stichen und anderen Reproduktionen über die halbe Welt verbreitet und uns allen von Jugend auf vertraut, geradezu die Bedeutung eines Kultbildes gewonnen, mit dessen Vorstellung wir unwillkürlich den Begriff des letzten heiligen Mahles zu verbinden pflegen. Wenn wir also, gewöhnt an die volllebendige Funktion des Werkes, plötzlich vor die zerstörte Form hintreten und gleichzeitig uns sagen müssen, daß es die Urform ist, von der alle anderen Formen abgenommen sind, so ist es mehr als bloßes Bedauern, das sich uns bei diesem Anblicke aufdrängt. Wir fühlen uns befremdet, abgestoßen; es liegt ein solch' krasser Widerspruch darin, daß die Quelle, aus der ein Strom des Lebens sich zu ergießen schien, verstopft, vergiftet, daß das Auge, das wir in ewiger Jugend leuchtend wähnten, blind und tot sei. Sollte es da nicht im Bereiche der Möglichkeit liegen, die Idee einer Rekonstruktion umzusetzen in die Wirklichkeit? Und ist es zu weit gegangen, wenn wir uns durchaus nicht daran genügen lassen möchten, das „Abendmahl" nur im Geiste Eingeweihter auferstanden zu wissen? Sollte der Künstler sich nicht finden, der *„für Leonardo begeistert, mit scharfem Auge und feiner Hand begabt, das Werk des Meisters wieder beleben könnte"?* Der freilich mehr wäre, als ein Rudolf Stang, auf den Springer mit diesen Worten hinzielt, mehr als ein verkleinernder Kupferstecher. Der die Gebärden dieser Dreizehn mit uns erfaßte, mit uns von Jünger zu Jünger schritte und gleich uns verweilte vor der Erhabenheit des noch unberührt gebliebenen Christusantlitzes; der aus dem Studium jener sechs echtesten Repräsentanten leonardischer Physiognomik, jener bisher viel zu wenig beachteten sechs Köpfe zum Abendmahl in Straßburg [11], unschätzbare Gestaltungsmöglichkeiten für die übrigen sieben Köpfe gewänne, und der schließlich aus dem Mosaikbild alter Kopien das Wesentliche herausschöpfte für die Erkenntnis einzelner wichtiger Motive, so wie wir sie mit Einschluß der

[11] In der städt. Gemäldesammlung daselbst. Die Reihe umfaßt auf einzelnen, im äußeren Zuschnitt sich mit den entsprechenden zu Weimar (s. Anm. 6) fast deckenden Blättern das Haupt CHRISTI, die Köpfe des jüngeren JAKOBUS, des ANDREAS, des JUDAS, des PETRUS und des JOHANNES. Judas und Petrus sind hier getrennt behandelt. Im

Landschaft zusammenzustellen gedenken. Müßte ein solcher Künstler, auch ohne über die strengen, absoluten Vorbilder für jene fehlenden Köpfe zu verfügen, nicht Besseres vollbringen, als selbst seine ersten Vorgänger, denen das noch unversehrte Urbild gleich einer Sonne strahlte? — Der Gedanke an eine Rekonstruktion ist nicht neu. Bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts (1612—1616) bildete im Auftrage des kunstsinnigen und sammeleifrigen Kardinals Federigo Borromeo, des Begründers der Ambrosiana, der Maler Andrea Bianchi detto Vespino die *„reliquiae cænaculi fugientes"*, wie die Inschrift das Original nennt, ausdrücklich zu dem Zwecke nach, *„ut conservaretur Leonardi opus"*. Aber dieses an sich so löbliche Bestreben war lediglich durch das Interesse für das Gegenständliche geleitet. Mit einer annähernd treuen Übertragung dessen, was meßbar war, glaubte man sich vollauf begnügen zu dürfen; und so repräsentiert sich uns die vom Kardinal mit hoher Befriedigung begrüßte Kopie als ein Produkt von abstoßend unleonardischer Glätte und Manieriertheit.[12] Nicht viel besser steht es um den im Auftrage des Vizekönigs Eugen Beauharnais später in Mosaik ausgeführten, ins erste Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts fallenden Versuch des Malers und Professors an der Breraakademie zu Mailand, G. Bossi[13]. Bossi hat sich die Auf-

übrigen finden sich wie dort auf den meisten Blättern übergreifende Teile von Nebenfiguren, Hände, Schultern, ja selbst benachbarte Köpfe in andeutenden Umrissen miteingezeichnet.

12 Mailand, Ambrosiana. Die Kopie ist aus einzelnen Teilen zusammengesetzt und unter den Fingerspitzen der Hände Christi einerseits und hart über den Köpfen andrerseits abgeschnitten.

13 Die ersten Studien zu den Köpfen, d. h. die Durchzeichnungen, die Bossi nach den Kopien von Castellazzo und Ponte Capriasca, sowie nach der Kopie des Vespino anfertigte, hatte der Großherzog Karl August vom Künstler selbst erworben und nach Weimar gebracht; sie bildeten für Goethes Aufsatz die hauptsächlichsten Unterlagen. — Der (1807 begonnene) Karton kam in die Galerie Leuchtenberg (durch Eugen Beauharnais, späteren Herzog von L.) und mit dieser von München schließlich nach St. Petersburg. — Die Kopie auf Leinwand findet sich noch 1877 in dem Katalog der Brera aufgeführt (unter No. 569; die Maße sind angegeben: 4,38 m hoch, 8,92 m lang). Jetzt wohl im Depôt? Der Katalog von 1881 enthält sie nicht mehr. — Das Mosaik endlich, von Rafaelli ausgeführt, bewahrte zuerst die Ambraser Sammlung in Wien (s. Gallenberg 1834 a. a. O.); später erhielt es den ihm angemesseneren Platz in der Minoritenkirche (Vergl. Stache, F.: *„Erklärung der Aufstellung des großen Mosaikbildes nach Leonardos Coena Domini in der ital. Kirche zu S. Maria de Neve in Wien"*, Wien 1851).

gabe nicht leicht gemacht. Jahrelang sammelte er das urkundliche Material in den Archiven, bereiste die Lombardei nach den vorhandenen Kopien und trieb auf die Maltechnik Leonardos bezügliche Studien. Die Ergebnisse dieser Forschungen hat er in einem vierbändigen, von Goethe bekanntlich sehr warm aufgenommenen Prachtwerk: *„Del Cenacolo di Leonardo da Vinci...“* niedergelegt. Verrät sich indes schon in der Art der Methode der unkritische Eifer des kunstarchäologischen Dilettanten, der alles, was sich seiner Meinung nach irgend auf das Abendmahl zu beziehen schien, zusammentrug, so beweist schließlich die Bevorzugung von Vespinos Machwerk bei Erstellung des eigenen Kartons die Unzulänglichkeit des ganzen theoretischen Aufwands, die Unfähigkeit dem Kunstwerk an sich gerecht zu werden. Bei soviel selbstloser Hingabe an den Gegenstand ist dieser Mangel an historisch geschulter Pietät, für den Bossi freilich als das Kind seiner Zeit nicht so sehr verantwortlich gemacht werden kann, um so aufrichtiger zu bedauern, als damals gewiß noch mehr zu retten, mindestens doch aber zu sehen gewesen wäre, als heute... Mit entschieden besserem Erfolg hatte kurz zuvor Raffael Morghen in Florenz der schwierigen Aufgabe sich unterzogen, mit Hülfe des Grabstichels das Gemälde wiederzugeben.[14] Auch Morghen überträgt nicht den strengen Leonardo; sein Formideal steht dem Raffael Sanzio's ungleich näher als dem des Leonardo da Vinci; und zudem hat er sich ziemlich eng an die oben erwähnte schwächliche Kopie aus

[14] Der Stich (in Gr.-Fol.) wurde 1800 nach dreijähriger Arbeit vollendet und fällt in die Glanzzeit dieses berühmten, 1758 geb., 1833 verstorbenen Graveurs. (Vergl. Palmerini, N. *„Opere d'intaglio del Cav. Raffaello Morghen raccolte ed illustrate...“* Firenze 1824).

Eine fast mathematisch genaue, merkwürdigerweise bis jetzt ganz übersehene Übertragung dieses Stiches in Fresko (Länge ca. 7 m, gleich der Kopie aus Castellazzo, d. h. die Figuren etwa in Lebensgröße) aus dem ersten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts findet sich an der Südwand (über dem Altar, Licht von links!) des Kirchenraumes zum Pfründnerhaus in Freiburg i. B. Der harmonischen Wirkung dieses Gemäldes kommt nicht eine der von uns betrachteten Kopien gleich. Wäre Morghens Stich als Rekonstruktion kompetent — wir hätten in der genannten Übertragung das Ideal einer rekonstruierten Kopie. Zu bedauern ist nur, daß sich die Maler (Geser, Vater und Sohn, malten vornehmlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: vergl. Schreiber *„Geschichte der Stadt Freiburg i. B.“* Freiburg 1857/58, IV, S. 365) in den Farben nicht strenger an das Original gehalten haben.

Castellazzo angelehnt, an die sich seinerseits der Maler Matteini, als er 1795 auf Veranlassung des Großherzogs Ferdinand III. von Toskana eigens für Morghen eine Kopie (Zeichnung) nach dem Abendmahle fertigte, in Ermangelung eines zuverlässigeren Vorbildes vornehmlich gehalten hatte. Aber Morghen bietet innerhalb der Grenzen seiner Technik, die der Interpretation eines so gewaltigen, in Fresken-Großstil geschaffenen Werkes von vornherein gewisse Beschränkungen auferlegt, doch ein Abgerundetes und insofern Vollkommenes; und so ist denn auch mit Recht gerade diesem Stich die Mission zugefallen, das Wandbild zu S. Maria delle Grazie erst eigentlich zu popularisieren, seinen Ruhm über den ganzen Erdball zu tragen. Endlich ist — um von belangloseren, durchweg übrigens Morghen kopierenden Versuchen abzusehen und um nur die Marksteine der Entwicklung zu bezeichnen — in neuerer Zeit Rudolf Stang, ebenfalls mit einem Kupferstich[15] hervorgetreten. Von modernen Gesichtspunkten ausgehend, von der wissenschaftlichen Forschung unterstützt, ist sich dieser Künstler dessen wohl bewußt gewesen, daß es sich hier um Probleme handle. Aber das Resultat, so wie es uns vorliegt, erfüllt in keiner Weise die Forderungen, die wir an einen idealen Rekonstruktionsversuch stellen müssen. Mögen auch Grabstichel und Kupferplatte als Materialien von vornherein sehr wenig geeignet sein, um mit ihrer Hülfe den Geist einer Freske zu interpretieren; mag auch die Art der Technik zum Detail zwingen und verleiten und der strengen, schlichten Prägnanz der Freskenmodellierung, die — ohne deshalb je leer zu wirken — fast kein Detail kennt, unwillkürlich Gewalt antun: so bleibt noch genug an willkürlicher Entstellung übrig, für die der Urheber des Stichs allein die Verantwortung trägt. Stang hat eben wie Bossi, wie Morghen, wie Vespino und all' die andern vor ihm die Gesten abgeschrieben, ohne sich über ihre systematische Bedeutung Rechenschaft geben zu können. Da aber im Abendmahl nach der genialen Absicht seines Schöpfers die Geste das gesprochene Wort ausschließlich vertritt, indem das Ganze ja auch, wie wir darlegen werden, von der einen Handbewegung Jesu abhängt, so ergibt sich notwendig und zwingend, daß die Mienen mit den

[15] 1875 begonnen, 1888 fertiggestellt. — In Gr.-Fol.

Gesten in Übereinstimmung stehen, d. h. daß sie im Grunde dasselbe aussagen müssen. So ist — indem sich eins durch das andere kontrolliert — die Geste jeweils der Schlüssel für den physiognomischen Ausdruck, und ihr Verständnis bildet, wenn nicht der Willkür Tür und Tor geöffnet sein soll, die Basis für jede rationelle Rekonstruktionstheorie. Man kann daher Riegel nicht recht geben, wenn er in seiner vortrefflichen Studie über die Darstellung des Abendmahls[16], angelangt bei der Besprechung Leonardos, meint, es scheine, daß ein Werk, welches soviele der ausgezeichnetsten Männer gesehen, verstanden und geschildert haben, auch für die menschliche Erkenntnis nach allen Richtungen nun erschöpft sei[17]: denn auf praktischem Gebiet beweist es der Stang'sche Stich, auf theoretischem die jüngste der zusammenfassenden Arbeiten über unsern Gegenstand, die Untersuchung von Frantz[18], daß immer noch eines zur vollen Erkenntnis fehlt: die Interpretation des mimischen Ausdrucks. Seit Goethe klammerte sich die Charakteristik

[16] Riegel: *„Über die Darstellung des Abendmahls, besonders in der toskanischen Kunst"* Hannover 1869.

[17] *„La peinture n'a pas d'œuvre qui soit plus celèbre et moins réellement connue"* gesteht zwanzig Jahre später Gabriel Séailles in seiner berühmten Biographie *„Léonard de Vinci, l'artiste et le savant"*.

[18] *„Das Hlg. Abendmahl des Leonardo da Vinci"* Freiburg 1885. — Frantz sucht die geistige Bedeutung des Werkes mit der Tatsache zu decken, daß Leonardo für das Aussehen eines jeden Jüngers und Christi selbst die historisch-literarische Tradition Zug für Zug berücksichtigt habe. *„Die Äußerungen der verschiedenen Affekte schließen sich möglichst genau dem Wortlaut der heiligen Schrift oder der Überlieferung an, und darin besteht ein Hauptverdienst dieser unvergleichlichen Schöpfung."* (S. 53). Wie leicht sich indes die Interpretation der einschlägigen Berichte dem jeweiligen, aktuellen Bedürfnisse anpassen läßt und wie unwissenschaftlich daher ein solches Verfahren ist, lehrt die Gegenüberstellung der Resultate von Frantz und der von Guillon de Montléon. Guillon, dessen methodische Vorarbeit gerade auf diesem Gebiete Frantz unbekannt geblieben zu sein scheint, zeigt nämlich (a. a. O. pag. 83—133), daß, wenn Leonardo sich sklavisch an die Berichte gehalten hat (was Guillon voraussetzen zu dürfen glaubt; vergl. hierüber Anm. 76), eine von der damals soeben durch Bossi aufgestellten Nomenklatur total abweichende angenommen werden müsse. — Gewiß beweist der Umstand, daß sich auf jener alten Kopie zu Ponte Capriasca bei Lugano die Namen der Figuren ausdrücklich, gewissermaßen also authentisch, verzeichnet finden, daß Leonardo — was ja auch naheliegend genug war — dem Typus seiner Gestalten wenigstens die gangbare Vulgärtradition zugrunde legte, daß er die Jünger nach Verwandtschaft gruppierte, daß er Lebensalter und Temperament, soweit dies anging, in Betracht zog: aber in diesen

Christi und der Jünger blindlings an das wenige, was dieser, z. Teil im Anschluß an die Tradition und Bossi, gesagt hat. Züge, die etwa hinzugetreten, entbehren durchweg des systematischen Zusammenhangs. Erst neuerdings sind anläßlich einer von der populären abweichenden Deutung des Abendmahls durch den bekannten Grazer Kunsthistoriker und Orientalisten J. Strzygowski diese Interpretationsversuche in ein kritischeres Stadium getreten. Damit aber berühren wir den eigentlichen Kern- und Angelpunkt, um den die ganze Abendmahlsfrage sich dreht: Da wir Wirkungen zu interpretieren haben, von welcher Ursache hängen sie ab? Mit andern Worten, welche Phase der Evangelienberichte ist hier im Bilde verkörpert?

Goethe deutet mit Bossi — beide können sich auf das Zeugnis des Fra Luca Pacioli, des Freundes Leonardos, aus dessen *„Divina Proportione“* [19] berufen —, daß der Moment der Verratsankündigung dargestellt sei, wonach Christus das entscheidende: *„Einer ist unter euch, der mich verrät“* soeben ausgesprochen hätte.

mehr nebensächlichen Momenten liegt nicht der Schwerpunkt der geistigen Leistung, liegen durchaus nicht die Ursachen der außerordentlichen Wirkung.

Im übrigen ist Frantz im größten Teile seiner Arbeit das ergebene Sprachrohr Bossis. Wer sich über des letzteren Zusammenstellung der das Abendmahl betreffenden literarischen Zeugnisse bis zum Jahre 1810 rasch orientieren, wer einen Überblick über die von Bossi aufgezählten wichtigeren Kopien gewinnen und vor allem die von ihm gegebene Charakteristik derselben möglichst wortgetreu kennen lernen möchte, der sei auf die Schrift von Frantz verwiesen. — In seinem *„Leonardo da Vinci“* hat der Graf Gallenberg bekanntlich ohne viel Umstände Amorettis: *„Memorie storiche“* von 1804 ins Deutsche übertragen. Über den Wert solcher Arbeiten mag man verschiedener Ansicht sein; sie sind gewiss eminent nützlich, wenn sie uns die Resultate verdienstlicher, fremder Forscher erschließen; indessen muß das geistige Eigentum anderer als solches auch ausdrücklich kenntlich gemacht sein.

19 ed. Winterberg, Wien 1889. — Außerdem enthält eine der ältesten der wenig bekannten, sehr seltenen Kupferstiche nach dem Abendmahle, den schon Mariette erwähnt (Brief an den Grafen Caylus von 1730, aufgenommen in die *„Raccolta di Lettere sulla Pittura ...“* des Prälaten Bottari, Tomo II, Lettera 84, Roma 1757), mit Abbreviaturen das Motto: *„Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est.“* — Die weitere Aufschrift, die diesen Stich begleitet und deren Wortlaut Pino a. a. O. pag. 21 anführt, bestätigt unter anderm auch, daß Leonardo das Bild in Öl gemalt habe: *„... cavata dal dipinto a olio di Leonardo da Vinci fatto nel 1496 e 1497 ...“* (Ein interessantes, 17 Nummern umfassendes Verzeichnis von Stichen nach dem Abendmahl oder nach Köpfen aus demselben enthält die *„Enciclopedia delle belle Arti“* von Zani, Part. II, Vol. VII, Parma 1821).

Der auf den ersten Anblick zweifelsohne überraschende und bestechende Versuch der neuen Momentfixierung dagegen gipfelt darin, daß die von Leonardo auffallend kenntlich gemachte Vorweisung sämtlicher 24 Hände sich nur auf das spätere Wort Jesu beziehen könne: *„Wer die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der ist's, der mich verrät.“*[20] Die Demonstration der Hände hätte demnach den Zweck etwa eines Alibi: Hier sind wir; wir werden gewiß nicht in die Schüssel tauchen — während gleichzeitig, unter atemloser Spannung, Judas' Linke und Jesu Rechte einander sich nähern, um sich schließlich über dem Rande der Schüssel zu begegnen[21]... Es ist hier noch nicht der Ort, auf die interessante weitere Begründung Strzygowskis einzugeben. Tatsache aber ist, daß die Goethe'sche Auslegung in den Punkten, in denen Strzygowski sie *ad absurdum* führen zu können glaubt, bedenkliche Lücken, ja offenkundige Inkonsequenzen aufweist.

Welche Deutung ist nun die richtige? Wer durch des Meisters Manuskripte einmal einen Einblick erhalten hat in das System der unendlich planvoll betriebenen Studien, die jedem seiner langsam reifenden Werke voraufgegangen sind und die wir insbesondere für ein Werk von der Bedeutung des „Abendmahls“ voraussetzen müssen, der weiß von vornherein, daß auch hier nur das alle Willkür ausschließende Zweckvolle die Mittel regiert; daß daher, als Wirkung einer bestimmten Ursache, die Stufenleiter der mimischen Ausdruckswerte so klar und eindeutig gefaßt sein dürfte, daß über die Natur dieser Ursache ein Zweifel nicht wird bestehen können. Und diese Erwartung hat sich denn auch im ganzen Verlaufe unserer Untersuchung glänzend bestätigt gefunden. Bei Leonardo ist nichts Zufall. Daß aber weder der Urheber der neuen, noch, wie wir sehen werden, die bisher zu Worte gekommenen

[20] Auch der Kardinal Borromeo (a. a. O.) legt Christus das *„Qui intingit mecum ...“* in den Mund.

[21] Im Keime angedeutet finde ich diese Auffassung bereits in F. O. Heinrich's *„Die berühmtesten Maler der italienischen Schule“*, Berlin 1854, I, S. 443: *„Judas blickt hastig forschend zu Christus empor . . . während er die linke Hand und Christus die Rechte, dem Vorgang der Schrift gemäß der Schlüssel, die zwischen ihnen steht, unbemerkt nähert.“* — Vergl. auch Thausing, zit. i. Anm. 31.



Verteidiger der alten Deutung Beweise von absoluter Gültigkeit für sich in Anspruch zu nehmen vermochten, so daß die Frage, welchen Moment Leonardo darzustellen beabsichtigte, scheinbar offen blieb, dürfte schlagend die irrige Meinung widerlegen, als sei über das Abendmahl kaum Neues noch zu sagen. Im Gegenteil: über der Tendenz, einerseits Bossi zu wiederholen, andrerseits das gewaltige Bildwerk als die willkommene Form zu gebrauchen, die jeweils den ganzen Fond sittlicher und ästhetischer Abstraktion des betrachtenden Individuums aufzunehmen hatte, ist lange ein ganzes, großes Arbeitsfeld für die systematische Erkenntnis des Meisters ungenützt geblieben. Erst Strzygowski hat durch seinen kühnen Widerspruch mit dieser Gepflogenheit gebrochen.

Seine Deutung läßt sich indes nicht halten. Wir sehen uns in die Notwendigkeit versetzt, dies ausführlich nachzuweisen, um auf der Basis der hieraus gewonnenen Resultate die weiteren Probleme, um die es sich in der Abendmahlsfrage handelt, entwickeln zu können. Diese letzteren jedoch hier auch nur anzudeuten, würde in dem engen Rahmen einer Einleitung zu weit führen. Das bisher Gesagte mag zur vorläufigen Orientierung genügen; im übrigen müssen wir den Leser auf den Gang der Untersuchung selbst hinweisen.

Wir sprechen von einer Ruine und erörtern die Frage ihrer Rekonstruktion. Da ist es denn vielleicht nicht überflüssig, daran zu erinnern, daß die Pietät gegen eine hervorragende Kunstschöpfung einen direkten ergänzenden Eingriff unter keinen Umständen gestattet. Wird sich doch auch im günstigsten Falle nur ein generell abgeleitetes Produkt an Stelle des zerstörten originalen setzen lassen! Dies gilt natürlich ebenso von einer Skulptur wie von einem Gemälde, obschon es bei ersterer immer noch leichter sein dürfte, Analogien für fehlende Teile zu finden, als bei einem Werke der Malerei. Einem wirklich bedeutenden Torso gegenüber hat sich die Tätigkeit der Epigonen lediglich auf die Konservierung des status quo zu beschränken: Freilich, die höhere Pflicht erfordert, ein Kunstwerk nicht erst zu einem Torso werden zu lassen.

Die ideale Operationsbasis für die Umsetzung der Rekonstruktionsidee in die Praxis aber wird die Kopie, die minutiös nach dem status quo des Originals angefertigte Kopie sein. An ihrem Leibe, nichts an dem sakrosankten des Originals, werden nach dem jeweiligen Stande der Technik und der historischen Forschung die wünschenswerten Ergänzungen vorgenommen werden dürfen, so daß beiläufig auch einem späteren Geschlechte die Möglichkeit unbenommen bleibt, mit entsprechend besserer Einsicht eine vollkommenere Lösung zu erstreben.

Nun möchte es nach den vielfach herrschenden und gerade in unsern Tagen anläßlich der Heidelberger Schloßfrage hervorgetretenen Anschauungen beinahe scheinen, als brauche sich diese begründete Pietät auf die vom Verfall bedrohten Gebilde architektonischen Schaffens nicht unbedingt zu erstrecken, als dürften an einer Bauruine Restaurationen in jedem Umfang vorgenommen werden. Das Problem zeigt freilich ein Janusantlitz. Auch der herrlichste Palast ist ursprünglich erst in zweiter Linie Kunstwerk; in der Hauptsache hat er einem praktischen Bedürfnis zu dienen. Angenommen nun, ein solcher Palast stürze über Nacht ein: wird der Anblick der Ruine für das Geschlecht, das in dem Kunstwerk lediglich den Nutzbau zu sehen gewohnt war, nicht unerträglich sein? Wird man sich nicht möglichst beeilen, das Gebäude wieder instand zu setzen, oder überhaupt neu zu bauen — dann aber aller Wahrscheinlichkeit nach ohne Rücksicht auf den ursprünglichen Stil, im Zeitgeschmack? Einer Ruine, die bloß zerstörtes Wohnhaus ist, fehlt also schlechtweg die Existenzberechtigung; nur Wiederaufrichtung oder vollständige Aufhebung kann da frommen. Eine Architektur dagegen, nur als Kunstwerk genommen, behält auch als Ruine den Charakter des Kunstwerks. Sie ist Kunstwerk an sich und daher unantastbar; sie ist Kunstwerk als Sinnbild der Vergänglichkeit, als ein Naturkörper, dessen Leben künstlich zu ersetzen widersinnig wäre. Werden wir aber einen Bau, der seit Jahrhunderten in Trümmern liegt, als Nutzbau klassifizieren? Wird heutzutage jemand vom Otto-Heinrichsbau behaupten wollen, die Ruine sei unmöglich, weil sie unbewohnbar sei? Gewiß nicht! Somit ist der Bau — um gleich bei diesem Beispiel zu

bleiben — nur Kunstwerk; die Umstände haben ihn dazu gemacht; er hat zu beanspruchen, was die Pietät jedem Einzelstück, jedem Fries oder Kapitell, jedem Teil des figürlichen Schmucks zugestehen würde: Lassen sich die Reste in ihrem augenblicklichen Zustand nicht erhalten, d. h. ist es für die Konservierung schon zu spät, so hat man auch nicht das Recht, ihre völlige Auflösung zu verhindern. Will man aber nicht abwarten, bis die ragenden Mauern zu Staub zerfallen sind, so trage man sie lieber gleich ab und erstelle auf dem freigelegten Platze über den alten Fundamenten die Kopie des rekonstruierten Palastes: eine Kopie, die doch mindestens den einen Vorzug haben wird, ein Einheitliches, eben ein konsequenter Neubau zu sein... Immer aber werden als Dokumente der Geschichte auch die zusammengeschmolzensten Ruinen eine überzeugendere Sprache zu reden vermögen, als prunkende Kopien. Solche Denkmale sind unvergänglicher im Vergehen, als in der kalten Pracht der Nachahmung.

Beim Abendmahl liegen die Verhältnisse anders als beim Otto-Heinrichsbau. Da handelt es sich nicht um einMonument, das längst der Vergangenheit angehört, sondern um ein Werk, dem vermöge seines Inhalts eine dauernde und unveräußerliche Funktion übertragen ist, auf das somit auch die Zukunft Anspruch hat. Und wie der Anblick der Trümmer einer Gebäulichkeit, die unerwartet über Nacht zusammenfiel, das instinktive Verlangen nach Wiederherstellung weckt, so fordert das traurige Bild der Verderbnis, welches das Wandbild bietet, laut und dringend den Ersatz des Verlorenen in einer ergänzten Kopie.

Zu dieser Kopie noch einige Bemerkungen:

Nicht in allen Fällen wird es der Theorie gelingen, zur direkten mechanischen Übertragung geeignete Vorbilder teils nach dem Original selbst, teils — für die dort zerstörten Köpfe — nach frühen, auf den Meister zurückgehenden Kopien oder Handzeichnungen nachzuweisen. Einem äußerst glücklichen Umstande ist es zwar zu verdanken, daß uns in den schon genannten Straßburger Kopien gerade die Köpfe von der stärker beschädigten linken Seite des Wand-

bildes samt dem Haupte Christi erhalten sind. Nur der Kopf des Bartolomäus fehlt. Bei letzterem, sowie bei den Köpfen des ält. Jakobus, des Thaddäus und des Simon, eventl. auch bei dem des Matthäus dürfte die praktische Durchführung der Rekonstruktion auf Schwierigkeiten stoßen. Es frägt sich nun, ob eine mit Leonardos Formenschätz vertraute Hand selbständige Ergänzungen vorzunehmen wohl imstande sein würde. Ich habe oben, als ich von „Gestaltungsmöglichkeiten" sprach, einer vielleicht allzu optimistischen Auffassung Ausdruck verliehen; immerhin aber wird die Frage nicht ohne weiteres verneint werden können, zumal unsere in Aussicht gestellte Analyse der mimischen Äußerungen im Abendmahl unter vorsichtiger Hinzuziehung der gangbarsten Schülerkopien für die entsprechenden Typen vielleicht doch den einen oder den andern Anhaltspunkt ergeben dürfte. Vom theoretischen Standpunkt erscheint die Möglichkeit, die individuelle Originalnuance eines bestimmten Ausdruckswertes ohne das gegebene konkrete Vorbild zu treffen, allerdings so gut wie ausgeschlossen: denn auch mit den besten begrifflichen Definitionen würde die Praxis kaum etwas anzufangen wissen. Gerade in diesem Punkte ist Bossis leichtfertiges Verfahren schon von Zeitgenossen, wie dem Grafen Verri, bemängelt worden[22]... Wir können eben niemanden beauftragen, Leonardo zu sein; wir vermögen dessen Hand und den ihr eigenen Rhythmus nicht mehr zu erwecken. Wollen wir daher eine mög-

[22] Carlo Verri: *„Osservazione sul volume intitolato del Cenacolo di Leonardo da Vinci"*, Milano 1812. — Vergl. hierzu die Rezension des Bossi'schen Werkes von Friedr. Müller (dem bekannten Maler und Romantiker) in den *„Heidelbergischen Jahrbüchern für Litteratur"* von 1816. — Was Müller im Anschluß an Verri ausführt, verdiente wohl beachtet zu werden: *„Wann mit der Zusammensetzung im Ganzen"* heißt es auf S. 1181 (gemeint ist Bossis Karton) *„auch die Hauptfarben in dem Zugehörigen, wie bei den Gewändern, noch mochten erhalten werden, so mußte doch bei den Gesichtern und in der Bewegung der individuelle Ausdruck ermangeln; jene Darstellung des inneren Lebens, wobei der Grad von Leidenschaft nach dem Moment sich spiegelt, was nur bei der zärtesten Abstufung in Zügen und Tinten erreicht werden kann, vermöge dessen die feinsten Andeutungen für das Charakteristische sich bestätigen; so daß zwei Gesichter von Ähnlichkeit in den Hauptlineamenten sich dennoch als verschiedene Temperamente unterscheiden lassen: in welchem Teile der Kunst Leonard ein so vorzüglicher Meister war. Alle Eigenheiten also, die aus einem so leisen Hauche der Stimmung herrühren, die gleichsam die Blüten der Vorstellung bilden, können,*

lichst einwandfreie Kopie ins Leben rufen, eine Kopie, die nicht mit Hülfe von Analogien, sondern nur auf Grund unmittelbar gegebener Vorbilder ergänzt ist, so müssen wir uns mit der Ausführung der Rekonstruktion noch so lange gedulden, bis das erforderliche Material vollständiger geworden sein wird — wozu das Auftauchen der zu der Straßburger Reihe gehörigen, dort fehlenden und bis heute noch verschollenen sieben andern Köpfe (England) aus dem Abendmahl zu rechnen wäre.

Unterdessen mag das Wandbild im status quo kopiert[23] und mögen gleichzeitig die Vorarbeiten erledigt werden, die eine kritische Beurteilung der Originalform nach diesem ihrem heutigen Zustand ermöglichen sollen. Zu dem Zwecke wäre die Geschichte, wenn auch nicht jedes einzelnen Kopfes, so doch der einzelnen Gruppen oder zum mindesten der beiden Tischhälften, im Spiegel der verschiedenen Berichte durch die Jahrhunderte hindurch zu ver-

wenn einmal im Urbild sie erloschen sind, unmöglich durch Nachdenken und Beobachtung anderer Werke desselben Künstlers erraten werden; sonst müßte dieser große Maler nur eine Form für seine Ideen und eine Regel für Charakteristik und Ausdruck gehabt haben, und so was läßt sich doch auf keine Weise annehmen."

[23] Und zwar zunächst ohne die geringste ergänzende Zutat. Bei der Gefährlichkeit der Operationen, die mit der Konservierung des Gemäldes verbunden sind — nach den Vorschlägen von Gustav Eberlein, die indes keine Beachtung gefunden zu haben scheinen, würde Loslösung von der Mauer und Übertragung auf eine geeignetere Wandfläche den meisten Erfolg versprechen (vergl. *„Woche"* Nr. 16, 1906), während nach dem neuesten Berichte der für die Prüfung der Erhaltungsfrage eigens eingesetzten Kommission (vergl. die interessante Monographie des *Ufficio Regionale per la Conservasione dei Monumenti della Lombardia: „Le Vicende Cenacolo di Leonardo da Vinci nel secolo XIX"*, Milano 1906, sowie Nr. 1 des *„Bolletino d'Arte"* 1907, des neugeschaffenen Publikationsorgans des Ministero dell' Istruzione Pubblica) das System Cavenaghi: Festkleben der Krusten an die Mauer mittelst einer harzigen Substanz endgültig für die Ausführung ausersehen wäre — ist ein Mißlingen und damit der völlige Verlust des Originals nicht ausgeschlossen. In letzterem Falle besäßen wir den status quo, dessen Erhaltung aus oben erwogenen Gründen dringend zu wünschen ist, doch wenigstens in einer Kopie. Erst wenn das Original die Manipulationen des Verfahrens, ohne Schaden zu nehmen, überstanden hätte, wäre die Kopie zur weiteren Behandlung (Rekonstruktion) freizugeben. Ich gehe hierbei von der Annahme aus, daß die technische Ausführung dieser Nachbildung der Originalreste ein späteres eventl. völliges Übergehen bezw. Verschwindenlassen einzelner Partien (Köpfe) erlaubt. — Auch dürfte es sich empfehlen, gleichzeitig zwei Kopien zu erstellen und zwei verschiedene Künstler sich an der Durchführung einer so bedeutenden Aufgabe versuchen zu lassen.

folgen, wäre nachzuweisen, wie sich das Verhältnis der verdorbenen zu den jeweils noch erhaltenen Figuren bezw. Köpfen nach den Aussagen der Beobachter von Fall zu Fall gestaltet. In diesem Sinne hätte man das schon vorhandene Material sowohl kritisch zu bearbeiten, als es durch neue Forschungsergebnisse, die sich insbesondere auf die nachbossi'sche Zeit zu erstrecken hätten, tunlichst zu vermehren. Denn das 19. Jahrhundert hat sich nicht allein literarisch, sondern auch restauratorisch viel mit dem „Abendmahl" befaßt, und über den Umfang der zwar in bester Absicht nur — wie versichert wird — in Entfernung der Übermalung bestehenden Eingriffe[24] wäre etwas mehr Klarheit sehr erwünscht. In Verbindung mit den hieraus gewonnenen, zum Vergleiche geeigneten

[24] Da indes Noehden (vgl. Anm. 5) seine Eindrücke über das im August 1819 mehrmals in Augenschein genommene Bild dahin zusammenfaßt, daß, je weiter von Christus entfernt, desto schlechter auf beiden Seiten die Erhaltung sei; da er dann insbesondere zur Figur des Bartolomäus bemerkt, sie habe durch die Feuchtigkeit so sehr gelitten, daß die Farben ineinandergelaufen und die Züge fast ausgelöscht seien *(„as to have had the colours running together, and the features almost extinguished"* s. *„Introd".* pag. IX), so hat sich entweder Springer geirrt, wenn er 1876 den Bartolomäus zu den vier — wenn auch nur relativ — besterhaltenen Figuren zählte, oder es müssen eben seitdem Wiederauffrischungen stattgefunden haben. Daß aber vielmehr das letztere zutrifft, dafür läßt sich ein von Springers Bericht vollkommen unabhängiges Zeugnis anführen, aus dem zugleich ersichtlich ist, wie gerade im Laufe der sechziger und siebziger Jahre, nachdem Barezzi 1854/56 offenbar erfolglos seine Konservierungskünste versucht hatte, wiederaufgefrischt wurde. In einem auch im Buchhandel erschienenen Vortrag von Herm. Dalton *„Leonardo da Vinci und seine Darstellung des Hlg. Abendmahls"* St. Petersburg 1874 heißt es nämlich S. 6 f. wörtlich: *„Vor vierzehn Jahren war ich zuerst in jenem Kloster, um das Bild zu sehen . . . Zwei fernere Besuche in Mailand konnten mich nicht veranlassen, das Gebäude wieder aufzusuchen und den schmerzlichen Eindruck zu erneuern; erst bei einem vierten Aufenthalte in der Stadt ging ich wieder nach dem Kloster: dieses Mal war der peinliche Eindruck gemildert durch die liebende Sorgfalt, mit der man die letzten, verbleichenden Spuren festhalten will . . ."*

Zu der Aussage von Ludw. Schorn über die angeblich noch treffliche Erhaltung des Christushauptes im Jahre 1822 (vergl. Anm. 8) gesellt sich also das fast gleichzeitige, übereinstimmende Urteil Noehdens: *„The Saviour is the best preserved and perfectly visible figure"* (pag. VIII). Überdies stellt auch Noehden schon fest, daß die Johannesgruppe ihrerseits sich wieder in viel schlechterem Zustande befinde als der mit ihr korrespondierende Dreiverein zur Linken Christi. Letzterer Verein mit THOMAS, JAKOBUS D. AE. und PHILIPPUS kann daher, stellt man die sämtlichen von uns berücksichtigten Zeugnisse nun zusammen, als die verhältnismäßig besterhaltene Gruppe bezeichnet werden.

Resultaten würden chemische Analysen von Farbpartikelchen, würde die genaue Durchforschung des Wandbildes mittelst Blendlichts und Mikroskops jedenfalls noch manches Wissenswerte zutage fördern.

Aber wenn wir dann zum Werke selbst schreiten, wenn wir uns anschicken, mit Hülfe einer Kopie halberloschene Formen wieder mit einem Inhalt zu füllen, die strenge Klarheit der ehemaligen Farben zu neuem Leben zu erwecken, dann wollen wir auch nicht vergessen, daß wir ein Ganzes, ein Einheitliches zu erstellen haben; daß dem in jugendlicher Frische erhaltenen, vollgültigen Ersatz gegenüber auch die begründetsten Rechtsansprüche vager Originalreste aufhören, und daß, falls sich unvereinbare Abweichungen in der Form ergeben sollten, das Halbe, Unbestimmte unbedenklich zugunsten eines Ganzen, Echten bis auf den letzten Rest zu opfern ist. Da gilt es, schon im Interesse der Wahrheit, jeden Kompromiß zu vermeiden: aber das einmal Anerkannte desto treuer und gewissenhafter festzuhalten.

ZWEITES KAPITEL

ALTE ODER NEUE DEUTUNG? WIDERLEGUNG DER STRZYGOWSKISCHEN, AUSBAU DER GOETHESCHEN DEUTUNG

„Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhig heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: Einer ist unter euch, der mich verrät! Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: Ja es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät."

In diesen kurzen Sätzen Goethes hat die allgemein gangbare Auffassung über den im Bilde festgehaltenen Vorgang ihre klassische Formulierung gefunden. In ihr kommt insbesondere das überaus klare, sofort in die Augen springende Kausalitätsverhältnis zum Ausdruck. Wenn Strzygowski nun Recht hätte, wenn die Ursache der Bewegung in der Tat eine andere wäre — dann aber eine durch die Wirkung weniger eindeutig bezeichnete, erst durch angestrengte Spekulation zu ergründende — so hieße das soviel, als daß die Schöpfung Leonardos nur scheint vollkommen zu sein, es aber in Wirklichkeit nicht ist.

Strzygowski also[25] liest aus der Sprache der Mienen, insbesondere aber der Gebärden mehr als Schrecken, Furcht und Schmerz über die Worte des Herrn: *„Einer ist unter euch, der mich verrät!"* Entscheidende Momente machen es ihm zur Gewißheit, daß Leonardo hier eine fortgeschrittenere Phase der Abendmahlsszene verkörpert hat; daß der Meister den Verräter auf Drängen der Jünger bereits bezeichnete: *„Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten"*[26] — und nun, seine Worte wahr zu machen, mit der Rechten diese Hand zitiert.

[25] *„Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung"*. Unter den Abhandlungen des *„Goethe-Jahrbuchs"*, Bd. 17 (1896) S. 138 ff.

[26] Nach Matthäus XXVI, 23 (vergl. auch Marcus XIV, 20): *„Qui intingit mecum manum in paropside, hic me tradet"*. — Zwar ist diese Stelle ihrem ursprünglichen Sinn nach wohl nicht im Wortlaut, sondern nur bildlich zu verstehen, als wolle Christus

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß sich Goethes Auslegung nun zufällig gerade da, wo Strzygowski die unmittelbarsten Anstöße für seine neue Deutung empfing, teils unbestimmt zurückhaltend, teils direkt lückenhaft erweist. Strzygowski will darin freilich kein Spiel des Zufalls sehen, er nimmt vielmehr im Sinne seiner Deutung a priori an, jene angeblich andere Absicht Leonardos habe der Goethe'schen Auslegung unüberwindliche Schwierigkeiten entgegengesetzt — und daher das Versagen. Und indem er die genannten Schwächen als untrüglichste Beweise dafür anführt, daß seine Rechnung stimme, ist Strzygowski, wie es scheint von der unbedingten Überzeugung geleitet, daß die Auslegung eines Goethe schlechthin alles erschöpft haben müsse, was überhaupt zugunsten der alten Deutung beizubringen sei. Und doch wäre vor allem nachzuprüfen gewesen, ob nicht auf Grund des weit zuverlässigeren heutigen Anschauungsmaterials — Goethe schrieb seinen Aufsatz diesseits der Alpen und war auf Stiche und Durchzeichnungen angewiesen — ob sich nicht unter spezieller Berücksichtigung des neuen Deutungsversuches selbst, auf den Goethe ja nicht gefaßt sein konnte, die Einzelinterpretation der Jünger schärfer und damit ganz unzweideutig auf den Hauptmoment beziehen ließe, wodurch jene Widersprüche sich sofort als Irrtümer nur sekundären Charakters herausstellen mußten.

Die Bedeutung nun, die das Resultat dieser Nachprüfung für den Verlauf gerade unserer Untersuchung hat; die Tatsache ferner, daß die verunglückten Versuche von Paul Weizsäcker und Albert Jansen, Strzygowski zu widerlegen[27], die Meinung er-

damit etwa sagen: Einer, der mit mir bei Tische sitzt; einer, der mein Brot ißt. Allein die Byzantiner und die Künstler der Renaissance bis ins Cinquecento haben sich hierin an den Buchstaben gehalten. Der entsprechende Passus im Johannesevangelium lautet XIII, 26 daselbst: *„Der ist's, dem ich den Bissen eintauchen und geben werde"* — *„ille est cui ego intinctum panem porrexero"* — worauf die tatsächliche Überreichung des Bissens an Judas erfolgt.

[27] Weizsäcker im *„Goethejahrbuch"* 19, (1898) S. 248ff. — Jansen in der *„Beilage zur Allgem. Ztg."* vom 14. August 1896. — Erwiderung Strzygowskis im *„Euphorion"* 9, (1902) S. 316ff.

Drei Kardinalfehler machen Weizsäckers Beweis gegen die Strzygowski'sche Deutung so gut wie wirkungslos. Wir wollen dieselben im folgendem kurz beleuchten und geben damit zugleich einen vorläufigen Überblick über einige Resultate aus unserer

wecken könnten, als habe entweder Strzygowski recht, oder es habe Leonardo selbst zwischen zwei Momenten geschwankt, nötigt uns, auf die Strzygowski'sche Auslegung näher einzugehen, als dies im Rahmen eines nur der prinzipiellen Richtigstellung der Sache dienenden Hinweises hätte zu geschehen brauchen — was hiermit ausdrücklich hervorgehoben sei. Aber wir werden die Gültigkeit der Goethe'schen Auslegung nur dadurch überzeugend demonstrie-

Auseinandersetzung mit Strzygowski. 1. Da Leonardo, sagt Weizsäcker, das Motiv des sich zu Johannes überbeugenden Petrus nur dem Johannesevangelium (XIII, 24) entnommen haben kann, so muß er überhaupt diesem Evangelium gefolgt sein. Dann aber fehle der zum Verständnis des nach Strzygowski verkörperten Moments: *„Dem ich den Bissen eintauchen und geben werde, der ist's, der mich verrät"* unbedingt erforderliche Bissen in der Hand Jesu. — Mit Recht macht Strzygowski im „Euphorion" dagegen geltend, daß Leonardo in seinem „Abendmahl" doch etwas mehr als ein bloßer Illustrator gewesen. Und in der Tat wäre es sehr wohl denkbar, daß der Meister neben einem nach freiem, künstlerischen Ermessen dem Johannestext entnommenen Motiv für die Kenntlichmachung des Verräters das Matthäusevangelium bevorzugte, d. h. daß er den Judas gleichzeitig mit dem Herrn in die Schüssel greifen lassen wollte. Aber auch für diesen Fall fehlte — und das ist das Entscheidende, worauf Weizsäcker den Hauptnachdruck hätte legen müssen — zwischen den Händen das zum Verständnis des Vorgangs allernötigste Requisit: die Schüssel. Denn soweit dürfen wir nicht gehen, anzunehmen, Leonardo habe ihre Andeutung für überflüssig erachtet. Zudem ist sie ja vorhanden und ihrer Größe nach als die traditionelle Schüssel sofort erkennbar; sie steht indes nicht etwa zwischen den Händen Jesu und des Verräters, sondern mitten vor dem Herrn; und die vermeintliche Schüssel erweist sich bei näherem Vergleich als ein zu Johannes gehöriger Teller. — 2. Des weiteren glaubt Weizsäcker der Sache der alten Deutung besonders zu dienen, wenn er Strzygowski abstreitet, daß es sich bei dem Jünger Bartolomäus und dem älteren Jakobus um ein Sehen nach jener Stelle handle, woselbst sich die Hände des Judas und des Herrn begegnen sollen. Aus Haltung und Mienenspiel ergäbe sich vielmehr evident, daß es sich bei beiden Jüngern gar nicht um ein Sehen, sondern um ein Horchen (Goethe!) handle, um einen Versuch, mehr oder weniger deutlich Verstandenes mit dem Ohr noch einmal aufzunehmen. — Weizsäcker hat demnach nicht erkannt, daß das Ganze wesentlich als Pantomime gedacht ist, wobei die Blickrichtung verschiedener auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, auf die Ursache der Bewegung, in erster Linie die künstlerische Absicht zu unterstützen hat. Die beiden genannten Jünger schauen indes auch nicht auf jene Stelle, wo die Hände sich gegenüberstehen, sondern auf die linke Hand Christi, auf die, wie wir erkennen werden, pantomimische Verkörperung des Wortes: *„Einer unter euch wird mich verraten."* — 3. Leonardo, so hatte Strzygowski im Goethe-Jahrbuch ungefähr dem Sinne nach ausgeführt, hat mit der Tradition insofern nicht gebrochen, als er den für die Darstellungen des Abendmahls üblichen Moment der Kenntlichmachung des Verräters beibehielt. Im übrigen zeige er sich gerade darin als der geniale Neurer, daß er den Stoff aufs großartigste umgestaltet habe: So sei Judas in die Jüngerschaft einbezogen, Johannes liege nicht mehr an Jesu Brust, etc. — Nein, entgegnet Weizsäcker, Leonardo hat mit der Tradition gebrochen; Beweis:

ren können, daß wir ihren Ergebnissen die Ergebnisse der neuen Deutung von Schritt zu Schritt, von Fall zu Fall gegenüberstellen. So möge, wie dies vorhin mit Goethes Deutung geschah, auch die von Strzygowski im Wortlaut folgen.

„Sehen wir eine Stelle des Bildes genauer an, die nämlich, wo die Hände Christi, Johannis und des Judas sich in einer Gruppe gegenüberstehen. Es will mir scheinen, daß hier ein dramatischer Augenblick gegeben ist, der den Schlüssel zum Verständnis des ganzen Bildes liefert. Christus, dessen Hand noch mit Ballen und Daumen aufliegt, erhebt die Handfläche. Dabei muß auffallen, daß die Finger etwas stark vom Daumen abgespreizt sind und sich nach links richten. Dort steht eine Schüssel und auf der rechten Seite derselben gewahren wir die Hand des Judas, die wie durch magische Gewalt getrieben, in der Bewegung der Hand des Erlösers folgt. Bezeichnend ist, daß im Original die Hand Christi etwas weiter von der Schüssel

Judas ist in die Jüngerschaft einbezogen, Johannes liegt nicht mehr an Jesu Brust (vergl. a. a. O. S. 250). Und ferner heißt es am Schlusse seines Aufsatzes: *„Es sei noch, da Strzygowski besonderen Wert darauf zu legen scheint, Leonardo in der Wahl des Momentes noch unter dem Einfluß der Tradition zu zeigen, darauf hingewiesen, was Springer ohne Rücksicht auf das Abendmahl über Leonardos Entwicklung sagt, er habe, noch ehe er die Heimat verließ (1483), mit den Florentiner Traditionen (man vergleiche besonders das Abendmahl Ghirlandajos 1480) gebrochen und alle Eigenschaften sich erworben, welche seine späteren Werke auszeichnen. Und im Abendmahl"* fährt Weizsäcker fort, *„sollte er die Tradition wieder aufgenommen haben?"* Hier liegt von seiten Weizsäckers eine ganz offenkundige Vermengung zweier streng auseinanderzuhaltender Traditionsbegriffe vor. Denn ob Leonardo in der Wahl des Momentes und damit des Stoffes von der Traditon abhängig gewesen ist oder nicht, das bleibt im Grunde für die künstlerische Qualität seines Schaffens höchst gleichgültig. Daß er aber in rein künstlerischen Fragen mit der Überlieferung gebrochen hat, das, glaube ich, betont niemand ausdrücklicher, als gerade Strzygowski.

Jansen hat sich die Aufgabe bedeutend leichter gemacht. Auf Einzelheiten läßt er sich gar nicht erst ein; es liegt ja so klar auf der Hand, daß Strzygowski Unrecht hat, wenn man nur die Evangelientexte aufschlägt. Denn da speziell nach dem Wortlaut des vierten Evangeliums außer Johannes niemand erfährt, daß Judas der Verräter ist, kann — so schließt Jansen — Leonardo die Jünger auch nicht dargestellt haben, wie sie der Kenntlichmachung gespannt mit den Augen folgen. Voraussetzungen wie Tradition, Cinquecento, etc. sind für Jansen leere Begriffe. Daß in den Werken der früheren Meister, die die Kenntlichmachung wählten, die Jünger strafend oder vorwurfsvoll auf Judas zu blicken pflegen, wird von Jansen nicht beachtet. Daß es außerdem Leute geben könne,

entfernt ist, als die des Judas, dessen Fingerspitzen direkt über ihrem Rande stehen. Christus wird, seinen Gestus beibehaltend, die Hand leise der Schüssel nähern und dabei die des Judas gebannt halten. In dem Moment aber, wo Christus die Finger in die Schüssel fallen läßt, werden auch die des Judas sinkend den Rand berühren und der Verräter wird gefangen sein. Leonardo hat einen höchst dramatischen Augenblick dieses Vorgangs gewählt, er läßt ihn überdies vor einer den Eindruck multiplizierenden Folie vor sich gehen: Vor den rührend schlicht gefalteten Händen des Johannes.

Ich kann mir nicht denken, daß diese Komposition der Hände eine nebensächliche Rolle spielen sollte, wie dies bei der Goetheschen Deutung der Fall wäre. Goethe hat den Gestus der rechten Hand Christi nicht ausdrücklich erklärt, aber man muß annehmen, daß auch er sie für den Ausdruck der Bestätigung des angekündigten Verrats ansieht. Wie ist das nur möglich? Das besagt doch die linke Hand: Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät! Dazu aber gesellt sich, wie die linke zur rechten Hand, sofort das folgende: Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten. Und Christus erhebt die Hand, die des Judas folgt ihm. Entsetzt fährt R. 1 (Jakobus d. Ä.) *zurück, seine Augen starren wie gebannt nach der Schüssel, auch L. 6* (Bartolomäus) *bemerkt die Bewegung der Rechten Christi*

Laien, wie Leonardo selber einer war, die unabhängig von jeder Tradition und nur vor den Wortlaut der Schrift gestellt, Jansens Interpretation jener Stelle des vierten Evangeliums gar nicht teilen würden, scheint letzterem nicht in den Sinn gekommen zu sein. — Nach diesem Schlag ins Wasser werden einige charakteristische Punkte aus der Beweisführung Strzygowskis mit mageren Worten zitiert, wodurch der Leser, dem das Goethejahrbuch nicht erreichbar ist — und dies wird bei den zahlreichen Lesern der Beilage zur „Allgem. Ztg." meist der Fall gewesen sein — den Eindruck gewinnen muß, als handle es sich bei der neuen Deutung um einen recht albernen Versuch. Die Deutung, die Jansen dann im Sinne Goethes gibt, begründet er mit keiner Silbe, so daß es wunder nimmt, wie jemand mit solchen Mitteln eine mit wissenschaftlicher Logik und mit dem Bestreben, der Wahrheit auf den Grund zu kommen, durchgeführte Idee abzutun wagt, als ob sich eine Widerlegung derselben angeblich gar nicht lohnte. Und doch hat Strzygowski in seinem Aufsatz, was die Deutung betrifft, fruchtbare und notwendige Anregungen, und über die Methode, das „Abendmahl" zu betrachten, wertvolle Winke gegeben; er hat endlich, meines Wissens der erste, darauf aufmerksam gemacht, wie sehr die Blickrichtung der einzelnen Jünger für das Verständnis der Pantomime eine Rolle spielt.

und auch er folgt atemlos jeder ihrer Regungen, ebenso scheint auch R. 3 (Philippus) *in dem Moment, wo er nach Goethe sich zu Christus hinwendend versichert: Herr ich bin's nicht! u. s. f., die Bewegung der Hände zu bemerken, und sein Blick bleibt mitten in der gefühlvollen Versicherung daran haften. Ich denke, R. 1 allein widerlegt Goethe.*

Und was ist's denn mit allen anderen Jüngern? Warum fühlt sich jeder einzelne von ihnen persönlich getroffen? Goethe hat, um das lebhafte Spiel der Hände zu erklären, eine Einleitung über den nationalen Hang der Italiener, lebhaft mit den Händen zu gestikulieren, gemacht. Ist es wirklich dieser Zug, dem Leonardo hat Rechnung tragen wollen? Oder liegt der Grund nicht vielmehr in dem dargestellten Augenblick? Es muß doch auffallen, daß alle Teilnehmer ausnahmslos beide Hände sehen lassen. Für R. 2 (Thomas)*, wo dies nach dem heutigen Zustande des Bildes und dem Stich Morghens hätte verneint werden können, ist die zweite Hand durch alte Kopien und die Fabeleien des 18. Jahrhunderts bezeugt. Bei einzelnen Gestalten sieht die Art, wie die Hände sichtbar gemacht sind, ja sehr natürlich aus, so bei L. 1* (Johannes)*, 2* (Judas) *und 6* (Bartolomäus)*, R. 1* (Jakobus d. Ä.)*, 3* (Philippus) *und 4* (Matthäus)*. Bei den beiden Greisen L. 4* (Andreas) *und R. 6* (Simon) *sind sie ostentativ vorgewiesen. Und bei L. 3* (Petrus) *und 5* (Jakobus d. J.)*, R. 2* (Thomas) *und 5* (Thaddäus) *hat Leonardo offenbar Schwierigkeiten gefunden, beide Hände sehen zu lassen; er mußte etwas auf die Nachsicht und Oberflächlichkeit des Beschauers rechnen; vollkommen klar und notwendig sind die Handbewegungen der letztgenannten sicher nicht. Wozu nun alle 24 Hände, wenn Goethe recht hat?"*

Soweit die Deutung Strzygoswskis. Geistreich und äußerst geschickt gefaßt, blendet sie wohl im ersten Momente. Aber wir haben uns nicht sobald auf den Namen Leonardos wiederbesonnen, so stellt sich das erste starke Bedenken ein, ein Bedenken, das geeignet ist, von vornherein den Stab über die neue Auslegung zu brechen: Bezüglich des Raffinements nämlich, das sie zur Vor-

aussetzung hat. Wir ziehen dabei durchaus in Betracht die eigentümlichen Ausstrahlungen, welche die beispielsweise mit dem Namen eines Pico della Mirandola verknüpfte philosophische Schule gerade des ausgehenden Quattrocento so merkwürdig macht; wir denken an Piero di Cosimos mythologische Bilder voll krauser, versteckter Beziehungen, und an die Krone all dieser allegorisierenden Spekulationen: An die freilich schon nicht mehr der eigentlichen Leonardoepoche angehörende sog. „Himmlische und irdische Liebe“[28]. Nirgends aber handelt es sich bei all' diesen Kunstschöpfungen — so verschlungene Pfade auch begangen sein mögen — um Spitzfindigkeiten rein psychologischer Natur, wie dies nach Strzygowski bei unserem Abendmahl der Fall wäre; und das eben befremdet uns. Denn man sehe doch nur, wie der Dulder, von der Bitterkeit des Augenblicks überwältigt, stumm, unbewegt das Haupt seitwärts neigt, während sich die halbgeschlossenen Pupillen unter den Lidern hervor nach derselben Seite hin auf die verharrende Gebärde der linken Hand heften — — und da sollte seine Rechte gleichzeitig des Verräters Hand zwingen, sie im Banne halten? Sein abgewandtes Auge sollte nur plumpe Maske sein, um Judas desto sicherer zu fangen?! Man denkt an eine Parodie des gewaltigen Werkes da Vincis! Oder sollte der Vorgang als unwillkürlich, aller Bewußtheit entkleidet, zu denken sein, als ein Akt von einer fast übersinnlichen Sensibilität! — Nein, Nein! Es ist gewiß nur eine rein zufällige optische Konstellation, die Strzygowski — nun freilich mit bewunderungswürdigem Scharfblick — mit der Idee,

[28] Die neueste, von G. Swarzenski gegebene Deutung: *„Verführung der Kallisto durch Jupiter, der sich in Diana verwandelt hat“*, nach Ovid, Metam. II, scheint das geheimnisvolle Dunkel, das über diesem Gemälde bisher lag, doch endlich lüften zu sollen; schon im Hinblick auf spätere Kallistodarstellungen Tizians hat sie viel für sich. Jedenfalls war die Allegorie, wie wir sie heute in dem Bilde verkörpert glauben, vom Künstler nicht gewollt; aber darin, daß unter seinen Händen die Darstellung über ihre akzidentelle Basis herausgehoben worden, offenbart sich ja eben das Kunstwerk. Und wenn wir für jene von Lebenswerten gleichsam gesteigerten Beziehungen zwischen den beiden mythologischen Gestalten einen Begriff fanden, einen unsern idealistischen Vorstellungen homogenen Begriff, so besteht kein Grund, die einmal gewählte Bezeichnung („Himmlische und irdische Liebe“!) nicht auch fernerhin auf das Bild anzuwenden. In diesem Kunstwerk wird jede Zeitepoche höchste Werte wiederfinden, die es aus ihrem eigensten Fühlen herausgeboren erscheinen lassen werden.

mit der Absicht des Künstlers zu decken sucht.[29] Die vielen Figuren, die er dabei, wie wir sehen werden, als „Lückenbüßer" opfern muß, beweisen allein schon, wie weit sich seine Interpretation von der tatsächlichen Idee eines so tief erwogenen Werkes entfernt habe.

In der Hauptsache soll in folgendem auf das Anschauungsmaterial Bezug genommen werden, dessen sich Strzygowski bedient und das auch dem Goethejahrbuch als Kunstbeilage anhängt: es sind dies außer dem Original die uns schon bekannte kleine Kopie des Cesare Magno[30] (damals, 1896, noch in der Brera) und

[29] Die Verdächtigung, die Strzygowski gegen die Glaubwürdigkeit des Luca Pacioli im Hinblick auf dessen Deutung (vergl. oben Anmerk. 19 und zugehörige Stelle) auf S. 150 des *„Goethejahrbuchs"* erhebt, läßt sich leicht entkräften. (Fra Luca Pacioli, vom Franziskanerorden, ca. 1450 im Toskanischen geboren, hervorragender Mathematiker, arbeitete 1496—1499 in Mailand an der dem Herzog Lodovico Sforza gewidmeten *„Divina Proportione"*, für die ihm Leonardo die geometrischen Figuren entwarf.) Denn wenn schon für Leonardo die Möglichkeit bestritten wird (Strzygowski!), daß er auch in der Wahl des Momentes mit der Tradition gebrochen habe — wie dürfte man annehmen, ein Nichtkünstler, der doch noch viel mehr unter dem Eindruck des Hergebrachten in der Kunst zu stehen pflegt, wäre auf den Gedanken gekommen, in dem letzten Mahle könne auch ein anderer Moment als der bisher bevorzugte der Kenntlichmachung gewählt worden sein! Und umgekehrt: Wenn Luca Pacioli um die sich so dramatisch gegenüberstehenden Hände Christi und des Verräters gewußt hätte — und als dem Freunde hätte ihm diese Absicht Leonardos doch unmöglich verborgen bleiben können — er würde sich wohl um keinen Preis die Gelegenheit haben entgehen lassen, diese die Einbildungskraft des Beschauers um so viel mehr reizende Auslegung vorzubringen! Hier ist also gar kein Grund ersichtlich, warum selbst ein ausgemachter Entsteller wissentlich falsch ausgesagt haben sollte. Die betr. Stelle in der *„Divina Proportione"* lautet nach der Ausgabe von Constantin Winterberg (*„Quellenschriften, Neue Folge"*, Bd. II, Wien 1889, S. 41) „. . . *E tanto la pictura immita la natura quanto cosa dir se possa. El che agliochi nostri euidentemente apare nel prelibato simulacro de lardente desiderio de nostra salute. nel qual non e possibile con magiore viui* [vivacita?] *li apostoli immaginare al suono dela voce del'infallibil verita quando disse: vnus vestrum me traditurus est. Doue con acti e gesti l'uno al'altro e l'altro al'uno con viua e afflicta admiratione par che parlino si degnamente con sua ligiadra mano el nostro Lionardo lo dispose.*"

[30] Wir werden den Namen fortan in „Cesare" kürzen. — Die Kopie zeichnet sich durch Gehalt vor andern keineswegs aus; Strzygowski hat sie für seinen Zweck auch wohl nur deshalb ausgewählt, weil sie als stark verkleinerte Nachbildung das nebensächliche Detail genauer und vollständiger wiedergibt, als die großen Fresken, die ja nicht im Refektorium selbst, also nicht direkt vom Original abgenommen, sondern erst unter Zugrundelegung von Hülfsskizzen an dem jeweiligen für sie bestimmten Standort auf die Wand übertragen werden konnten.

der Stich von Raffael Morghen, der den von Stang an Popularität immer noch bei weitem übertrifft (s. Anhang). Im übrigen schien es geboten, noch andere Kopien beizuziehen, um aus ihnen in gewissen Einzelfragen, wie *rein ikonographische Funktion des Messers bei Petrus — Salzfaßfrage — Kenntlichmachung der traditionellen Schüssel vor Christus — Bartlosigkeit Christi und des Matthäus — Stellung der Füße — Landschaft — Farben* und andern die Durchschnittsauffassung der Kopisten kennen zu lernen —: wenn sich auch zugunsten des für die praktische Umsetzung der Rekonstruktionsidee auszusondernden Anschauungsmaterials aus andern als den Straßburger Kopien kein einziger Jüngertypus gewinnen ließ, der sich mit dem theoretischen Ideal in befriedigendem Maße gedeckt hätte. Hierzu genügte es aber, aus der Mitte der vorhandenen alten Kopien einige herauszugreifen, gleichviel welche: nur eben so viele, daß sich aus ihrem Durchschnitte ein sicheres und möglichst unbeengtes Urteil in all den Fragen von Interesse bilden ließ. So lag es nahe, eben jene transferierten Kopien zu bevorzugen, die im Refektorium zu S. Maria delle Grazie mit dem Original vereinigt sind (s. voriges Kapitel), wodurch nicht nur die Vergleichsstudien erleichtert und gefördert wurden, sondern nun auch jederzeit die Möglichkeit einer direkten und raschen Kontrolle gewährleistet ist. Im Anhang haben wir sie mit Einschluß der bekannten Freske zu Ponte Capriasca bei Lugano und der Ölkopie des Vespino zusammengestellt und verweisen schon jetzt darauf hin.

Endlich haben wir, um zu zeigen, wie wenig das von den Anhängern der populären Deutung seit Goethe Vorgebrachte an positiv Neuem und Entscheidendem birgt, außer Weizsäckers und Jansens Auslegung die in manchen Punkten von einander abweichenden Deutungen von Hefele („*Das Abendmahl des L. d. V.*", Tübingen, 1867), Thausing („*Wiener Kunstbriefe*", XV, 1884) und O. Hasenclever („*Deutsch-Evangelische Blätter*", Bd. 27, 1902 S. 554 ff.) in den Bereich unserer Auseinandersetzung mit Strzygowski gezogen.

Wenn auch zuzugeben ist, daß die rechte Hand Christi, die sich übrigens nicht nur in den Kopien, sondern auch im Original selbst mit besonderer Erhebung von Zeige- und Mittelfinger viel stärker gespreizt findet als auf dem Morghen'schen Stiche, etwas eigentümlich Tastendes, Suchendes hat (auf welcher Beobachtung ja eben Strzygowskis Deutung fußt),[31] so darf doch nicht übersehen werden, daß gerade der aufliegende Ballen und der auffallend abgespreizte, stark retardierende Daumen, von denen Strzygowski spricht, ein vollkommenes Hindernis für die Beweglichkeit der Hand nach links, also gegen Judas zu wäre.[32] — Es ist vielmehr der ruhende, noch ungelöste Gestus, der auf diese Stelle des Tisches sich niederließ und den der Künstler, trotzdem das begleitende Wort schon gesprochen ist, für das Verständnis des dargestellten Momentes beibehalten mußte. Halten wir uns nur an das Wesentliche des Gestus, so haben wir eine Hand, die im Unterschied zur linken mit den Handrücken

[31] Wohl dieses Tastende hat schon frühere Beurteiler des Abendmahls, die durchaus auf dem Boden der alten Deutung stehen, veranlaßt, in der Hand einen halbbeabsichtigten Gestus gegen Judas zu sehen. So deutet Hefele: *„Die rechte Hand, halb gedreht und an den Fingerspitzen gehoben, verhält sich sozusagen* δειχτιχῶς, *d. h. sie weist unwillkürlich und unbeabsichtigt auf Judas hin"* . . . *„Christus neigt das Haupt auf die Seite, wo der Verräter nicht sitzt. Er will ihn ja, wie schon angedeutet, nicht anschauen, aber während er so die Haltung des Kopfes beherrscht, deutet die rechte Hand unwillkürlich ein wenig auf Judas."* (Nach der Auffassung des Lomazzo, auf dessen Kopie die überlangen Finger energisch auf den Verräter weisen, wäre dieses δειχτιχῶς sogar beabsichtigt). Ähnlich Frantz a. a. O. S. 33. — Dann Jansen: *„. . . während seine Rechte wie schaudernd den Bösen und das Böse noch fernhalten möchte."* Thausing: *„Die rechte Hand . . . spreizt die Finger empor, wie feindselig gegen die Seite, wo ihr die aggressive Hand des Verräters Judas in gleicher Stellung entgegensteht. Dies ist der letzte Überrest des bisher üblichen gemeinsamen Eintauchens in die Schüssel."*

Nicht der hellen Hand Christi ist — wie Strzygowski *(„Goethejahrb.")* will — als Kontrast die dunkelgetönte Linke des Verräters entgegengestellt, sondern, was ja auch das Nächstliegende ist und was nach den Kopien (vergl. hierzu besonders die des Cesare und des Oggiono) auffällig genug hervortritt — dem stets sehr weißen gefalteten Händepaar des Johannes. (Im heutigen Original erscheint die Linke des Judas genau so hell wie die Rechte Christi, die ihrerseits wieder von hellerer Wirkung ist, als die Linke. Johannes zerstörtes Händepaar ist ganz verdunkelt.)

[32] Dies macht auch Weizsäcker geltend: *„Wer in aller Welt hat schon jemand in der Art nach einem Gegenstand greifen sehen, daß dabei der Ballen der zugreifenden Hand auf dem Tische aufliegt und nur die Finger erhoben sind?"*

nach oben zeigt. Daß nun die beiden Gesten voneinander abhängig und sich ergänzend gedacht sind: dafür, glaube ich, gibt schon die äußerliche, symmetrische Anordnung einen Wink. Die linke Hand, mit der Innenseite nach oben, berührt — man vergleiche sowohl Cesare wie auch Morghen mit dem Original — nur mit den Fingerspitzen den Tisch, während die Rechte, mit der Innenseite nach unten, nur mit der Handwurzel auf demselben aufliegt. Dadurch wird eine wirksame Gegenbewegung hervorgerufen, zugleich aber auch die Ausdrucksfähigkeit wesentlich gesteigert.

Eine andere Betrachtung weist uns vollends darauf hin, daß die ungefähre Lage der Hände schon a priori, d. h., ehe noch die Einzelrollen an sie mögen verteilt gewesen sein, fixiert war. Wir bewundern alle an der Figur Christi den herrlichen Dreiecksumriß, von dessen Ruhe alles gleichsam abgleitet. Diese Wirkung ist aber nur durch die ganz bestimmte Lage der Arme ermöglicht. Denken wir uns die beiden Arme, bezw. die Hände einander genähert, so wird das Dreieck für das ästhetische Empfinden zu schmal wirken; denken wir sie umgekehrt weiter von einander entfernt, so wird es einen unnatürlich gespreizten Eindruck machen. Noch ungünstiger würde sich das Verhältnis gestalten, wenn eine Hand vom Tisch sich überhaupt entfernen und eine andere Lage annehmen wollte.

In der einmal bestimmten Lage aber waren die Ausdrucksmittel gewissermaßen beschränkt. Es kamen nur die drei Hauptmöglichkeiten in Betracht: Beide Handrücken nach oben, beide Innenflächen nach oben, eine Innenfläche und ein Handrücken nach oben. Selbstverständlich konnte es sich für die Wahl nur um die dritte Möglichkeit handeln, die relativ die ausdrucksfähigste ist, während die beiden ersteren beide Hände fast dasselbe sagen lassen, jedenfalls keinen so großen Spielraum bieten.

Und außerdem konnte Leonardo diese beiden Gesten aus Andrea del Castagnos Abendmahl, von dessen Bedeutung und Einfluß noch die Rede sein wird, übernommen haben. Man betrachte in Castagnos Werk die beiden äußersten Figuren am linken Tischende. Der bärtige Jünger an der Langseite, en face uns zugewendet, das Haupt seinem Nachbar leise zugeneigt, hält mit

einer unaussprechlich schmerzlichen Miene die beiden Hände — etwa wie unser Andreas, aber nur sanfter abwehrend — vor die Brust, die Zeigefinger nachdrücklich betonend gestreckt, als wollte er mit Beziehung auf den Verräter sagen: *„Ich bitte dich, das ist doch ganz unmöglich!“* Er repräsentiert gewissermaßen die Jüngerschaft in Leonardos Abendmahl. Der andere Jünger nun, an den er sich wendet, bartlos, mit langem lockigem Haar, spricht mit den Gesten Christi in unserem Abendmahl auf ihn ein. Er erklärt mit der Rechten, deren Innenfläche nach oben gekehrt ist, offenbar noch einmal den Vorgang, wobei seine Linke, deren Innenfläche nach unten weist, das Gesagte nachdrücklich zu bestätigen scheint.[33]

Und nun! Was hat Christus nach unserer Deutung soeben gesprochen? „Einer unter euch wird mich verraten.“ Indessen zerfällt die Verratsankündigung in 2 Teile, zunächst in: *„Wahrlich, wahrlich ich sage euch!“* — und dann erst folgt das *„Unus vestrum“*. Diese beiden Worte hat Leonardo auf die beiden Hände verteilt, und zwar in dem Natursinne, auf den wir noch einige Male aufmerksam zu machen Gelegenheit haben werden. Er läßt die rechte Hand zuerst sprechen. Und stark betonend hebt Jesus etwas die Rechte, die Finger pathetisch spreizend, vom Tische auf (man vergl. besonders Cesare): *„Wahrlich, wahrlich, ich sage euch!“* Sodann gibt die Linke die eigentliche Erklärung: *„Einer unter euch wird mich verraten!“* Sein Blick ist analog diesem Fortgang von der Rechten zur Linken hinübergeglitten; dort bleibt er nun zur Bestätigung dessen, was die Linke ausdrückt, haften.[34] Wie erscheint dagegen nun Strzygowskis Hypothese von der den Verräter schon zitierenden Rechten, wo noch Blick und innere Bewegung und alles so ausschließlich auf die Linke konzentriert ist, auf das soeben

33 Nach Frantz (a. a. O. S. 8) gliche diese Gebärde der des greisen Simon in Leonardos Abendmahl!

34 Weizsäcker erklärt die Bewegung der Rechten — die der Linken scheint ihm der Erklärung nicht bedürftig zu sein, und auch für die Deutung der Rechten entschuldigt er sich, da eine solche nach Feststellung des dargestellten Momentes eigentlich überflüssig sei — so, daß die sonst nur zum Segnen und Wohltun erhobene Hand infolge der durch die Verratsankündigung hervorgerufenen, schmerzlichen seelischen Erschütterung auf den Tisch gesunken sei.

gesprochene Wort: *„Einer unter euch wird mich verraten!“*? Hier haben wir den Haupthebel der Handlung; und war die Umsetzung der Idee in eine Pantomime nur irgend vom Künstler gewollt — und über diese Absicht kann ein Zweifel nicht bestehen — so mußte die Aufmerksamkeit der Jünger direkt oder indirekt auf diese Hand eingestellt werden.

Des Judas erste, instinktive Bewegung — es ist die Rechte, die sie ausführt — gilt dem Beutel, der zwar nach dem Johannesevangelium das Unterpfand seines Verrats noch nicht enthält, der aber für eine Haupteigenschaft des Verräters, die Liebe zum Geld, charakteristisch ist. Obgleich diese Partie auf dem Original stark gelitten hat (vergl. erstes Kapitel), so bestätigt doch das, was noch zu erkennen ist, entschieden die von dem Morghen'schen Stich abweichende Fassung des Cesare, wonach die rechte Hand nicht unmittelbar aufliegt, sondern, etwas erhoben und ein Salzfaß[35] um-

35 Springer (Repert.) hält das Salzfaß, da es auf dem Wandbilde in der Tat nicht mehr nachzuweisen ist, lediglich für eine Erfindung und Zutat des — Oggiono natürlich, den die andern Kopisten hierin abgeschrieben hätten. Diesem Urteil schließen sich Lübke in seiner Besprechung des Stang'schen Stichs (*„Altes und Neues. Studien und Kritiken“* Breslau 1891) und Frantz an. Zwar waren sich bisher alle einsichtigen Bewunderer des Abendmahls, und nicht zuletzt Goethe, darüber einig, daß das „unheilverkündende“ Zufallsgeschehnis den schuldbewußten Gestus des Judas außerordentlich wirkungsvoll steigere . . . Die Mehrzahl unserer Kopien — die des Lomazzo und des Oggiono ausgenommen, auf denen das Motiv überhaupt fehlt — zeigt den kleinen Gegenstand (von runder Form) jeweils hart am Saum des rechten Ärmels angebracht. Daß ihn Lomazzos Kopie trotz der sonstigen Überladenheit ihrer Tafel vermissen läßt, hat seinen triftigen Grund darin, daß die betreffende Stelle durch die gewaltig geschwollene Rundung einer Geldbörse völlig verdeckt wird: hier zieht nämlich die verräterische Hand den Beutel von diesseits; vom Vordergrund des Tisches an sich heran — eine ganz unwahrscheinliche Variation, die jedoch für das durchweg auf Stelzen gehende, bramarbasierende Pathos des Kopisten äußerst bezeichnend ist . . . Nicht so einfach ist es, auf die Ursachen zu schließen, die das Fehlen dieses Motives bei Oggiono bedingen, obgleich wir auf dessen Kopie jede Art von Tischgerätschaften überhaupt vermissen. Nun ist die vom Original merkwürdig abweichende Vierteilung der rundbogigen Hinterwandsöffnungen, die starrende Leere des Tisches, dem ja selbst die traditionelle Schüssel versagt ist, das Fehlen der unteren Extremitäten, kurz das Fehlen jeden Nebendetails (oder der phantasielose, ärmliche Ersatz dafür!) zumal im Hinblick auf die sonstige Gesprächigkeit der zeitgenössischen Kopisten gerade in solchen Dingen doch zu auffallend, um es nicht möglich

stoßend, die lange, schlauchartige Geldbörse vom hinteren Tischrand her nach sich zieht, die sie knapp unter ihrer zusammengezogenen Mündung mit entschlossenem Griff umklammert hält. Wie gebannt umfassen die Augen Christi stummes Antlitz, und Goethes Auslegung, den Judas erfülle in diesem Augenblick nur die eine Frage: Was soll das werden, was soll das heißen? interpretiert zweifellos Leonardos Absicht. Die Sprache der Augen wird jedoch noch wesentlich durch die Bewegung der linken Hand verstärkt. Diese Hand hat sich in abwehrendem Gestus geöffnet, ist aber mitten in der Bewegung erstarrt. Es ist dieselbe verharrende Spannung in ihr, wie wir das bei der Rechten Christi konstatierten, nur robuster, nerviger ist sie gebildet, wie die ganze Figur ja etwas außerordentlich Nerviges hat. Man könnte noch hinzufügen, woran Leonardo vielleicht gedacht hat, daß Judas die dramatische Bewe-

erscheinen zu lassen, daß diese Kopie schon angefertigt wurde, noch ehe der Meister in S. Maria delle Grazie an die Ausführung des Details geschritten war, noch ehe er die Gerätschaften für das Mahl in systematischer Ordnung über den Tisch verteilt und der Schüssel und damit auch dem Salzfaß ihre besonderen Rollen zugewiesen hatte ... Aber auch für den Fall, daß dem Kopisten das vollendete Werk vor Augen gestanden, bewiese das Fehlen des Gegenstands in der Kopie nichts gegen seine Existenz im Original. Denn in diesem Fall müßten wir in dem Machwerk des Nachahmers einen äußerst flüchtigen, skizzenhaften, also kaum ernst zu nehmenden Versuch sehen, der die Annahme, daß der Kopist die symbolische Bedeutung des im Original enthaltenen Salzfasses unbeachtet gelassen bezw. das Motiv mit dem übrigen gleichgültigeren Detail einfach unterdrückt habe, durchaus rechtfertigte. Prüft man übrigens eingehender jene bezeichnete Stelle im Original selbst — es handelt sich hierbei um eine derjenigen Partien, die bekanntlich durch den feuchten Wandgrund am meisten gelitten haben (vergl. Anmerk. 10 über die Hände!) — so fallen, worauf Rosenberg (*„Leonardo da Vinci"* Künstlermonogr. herausg. von H. Knackfuß, Bd. XXXIII [1898] S. 69) mit Recht aufmerksam macht, ganz unverkennbare Spuren ins Auge, die eben doch nur als Reste jenes Gegenstandes zu erklären sein dürften. Es wäre in der Tat auch kaum glaubhaft, daß sich das Salzfaß überhaupt niemals im Original befunden haben sollte. Denn selbst wenn Leonardo das Motiv nicht angebracht hätte, so würden die späteren Übermaler nach allem, was wir über ihre Grundsätze wissen, der Versuchung doch nicht widerstanden haben, des Meisters Werk im Sinne der allgemein so beifällig und verständnisvoll aufgenommenen und nachgeahmten angeblichen Idee jenes frühen Kopisten — heiße er nun Oggiono oder anders — zu ergänzen ... Im Laufe des 19. Jahrhunderts, als man das Original sich etwas ausleben ließ, mag dann das Salzfaß von der Bildfläche verschwunden sein. Man hat ja einen analogen Vorgang in dem völligen Verschwinden der linken Thomashand (vergl. Anm. 50) beobachtet; um wie viel eher konnte das weiße Salz von dem gleichfarbenen Tischtuch aufgeschluckt worden sein! — So beweisen die uns zur Verfügung stehenden Fakta weder für noch gegen die Urheberschaft Leonardos etwas Positives; aber alle Wahrscheinlichkeit spricht für dieselbe.

gung jener Rechten in der Überraschung unwillkürlich nachahme.[36] Und nun bekundet sich die höchst dramatische Gestaltung des Vorgangs darin, daß der Verräter mitten in die ahnungslose Jüngerschaft einbezogen ist; die den Eindruck des Vorgangs *„multiplizierende Folie"* (Strzygowski) aber bildet die Frage Petri an Johannes — und man bewundere die Kühnheit, den Verräter gerade vor den Jünger zu setzen, der voll Ungeduld, ganz ungezwungen nach ihm forscht, so daß jener seine Frage sogar vernehmen muß. Die spannende, eindringliche Gegenüberstellung in dieser (auch rein formal) herrlich pointierten Gruppe birgt tiefere geistige Beziehungen, als es die Gegenüberstellung der Hände allein im Sinne der neuen Deutung hätte erreichen lassen.

Leonardo, sagt Strzygowski, hat den PETRUS dargestellt, wie er den in sich versunkenen JOHANNES auf das, was in der Mitte vorgeht, aufmerksam macht. — Zwei Vernunftgründe widersprechen dieser Annahme. Erstens hätte Leonardo nie das Unnatürliche vorgestellt, daß einer Person, die in der Mitte sitzt, mitgeteilt wird, was in der Mitte vorgehe. Zweitens hätte er den Johannes nicht mit äußerster Ruhe zusehen lassen, wie Judas' und des Meisters Hand bang und langsam der Schüssel sich nähern. — Denn in der Tat müßte Johannes' gesenktes Augenpaar gerade auf der Stelle ruhen, wo nach Strzygowski der entscheidende Vorgang sich vollziehen soll. Morghens süßliche Auffassung hat das Ausdrucksvolle des Blickes zwar verwischt; aber man besehe sich Cesares Kopie, wie

36 Wie wenig hat Lübke (*„Gesch. der ital. Mal."* [1879] Bd. III, S. 57) das Wesen dieser dramatischen Gegenüberstellung von Christus und dem Verräter, und die Mittel, diese zu erreichen, erfaßt, wenn er deuten konnte, Judas' linke Hand *„schnelle wie im Schreck vom Tische auf"*! Vermochte die rechte Hand noch, während der Körper trotzig und steil sich aufbäumte, eine hastige Bewegung auszuführen, die durch eine Wirkung, eben das umgestoßene Salzfaß, unvergleichlich versinnlicht wird, so konnte die Linke, von der Schwere des um den Arm geschlungenen Mantels ohnedies behindert, zu einer ähnlichen Manifestation nicht mehr kommen: Mit Gedankenschnelle fühlt sich der Verräter von jener leidend sich abwendenden und doch siegreich wie eine Sonne wachsenden Gestalt des Erlösers in Schach gehalten... Es ist ein wunderbares Schauspiel, in diesem noch unentschiedenen seelischen Zweikampf die beiden Gestalten stumm, undurchdringlich, bewegungslos sich messen zu sehen.

dort Johannes, dessen jungfräulich-herber Typus viel mehr Leonardisches hat, die Augen lauschend abseits wendet, ein Vorgang, den Goethe trefflich präzisierte: *„Was man vom Schwarzen des Auges sieht, ist von Petrus abgekehrt, eine unendlich feine Bemerkung, indem, wer mit innigstem Gefühl seinem heimlich sprechenden Nebenmann zuhört, den Blick von ihm abwendet."* Und nun! Wenn Petrus und Johannes miteinander verbunden erscheinen, so ist es doch — worauf auch Weizsäcker hinweist — das Nächstliegende, an die Zusatzstelle des Johannesevangeliums zu denken[37]: *„Es war einer . . ., dem winkte Simon Petrus, daß er forschen sollte, wer es wäre, von dem er sagte."* Daß diese Stelle gemeint sei, ergibt sich besonders daraus, daß der ältere Jünger durch das Messer ausdrücklich als Petrus gekennzeichnet ist. Die ikonographische Belehnung zu demselben Zwecke, eben um Joh. XIII, 23 und 24 zu belegen, hat vor Leonardo — man vergleiche auch Giotto und Fra Angelico da Fiesole — beispielsweise Domenico Ghirlandajo in seinem bekannten, 1480 im Refektorium der Ognissanti zu Florenz fertiggestellten Abendmahl vorgenommen, das Leonardo sicher gesehen hatte. Die Attribution also trägt, so unauffällig sie auch im Zusammenhang mit einer Mahlszene erscheint, rein ikonographischen

37 Damit ist aber noch keineswegs, wie Weizsäcker meint, die ganze Frage nach dem Momente entschieden. Man könnte immer noch zugunsten der Strzygowskischen Deutung — wie wir dies zum Teil bereits oben in Anmerk. 27 ausführten — geltend machen, Leonardo habe den Petrus und den Johannes, nur um sie kompositionell zu einer zwanglosen und wirkungsvollen Gruppe zusammenschließen zu können, nach der betr. Stelle im Johannesevangelium charakterisiert: diese Erklärung wäre sogar einleuchtender, als die, welche Strzygowski selbst gibt. Denn auch nach der Eröffnung Jesu: *„Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht* etc." — kann Petrus noch auf direkte Namensnennung dringen, unbeschadet dessen, daß ja schon die Ereignisse des nächsten Augenblicks den Gefragten der Antwort entheben müssen. — Ferner beweist der Einwand Weizsäckers in der Anmerk. auf S. 253/54, nach dem Johannesevangelium bleibe die Entdeckung des Verräters zunächst ja das Geheimnis des Petrus und des Johannes (vergl. dazu auch Jansen), gegen die Strzygowski'sche Deutung nicht das geringste. Denn abgesehen davon, daß der betr. Moment künstlerisch überhaupt nur unter der Voraussetzung verwertbar wäre, daß man annähme, Jesus verkünde allen vernehmlich auf die Frage des Johannes: *„Der ist's, dem ich den Bissen eintauchen und geben werde"*, müßte Leonardo ja, weil nicht der Bissen, sondern, nach Strzygowski, das Eintauchen in die Schüssel eine Rolle spielt, nach dem Evangelium des Matthäus gegangen sein, woselbst von dieser ohnehin seltsamen Geheimniskrämerei zwischen Jesus, Johannes und Petrus nichts erwähnt ist.

Charakter. Darin werden wir noch bestärkt durch die Wahrnehmung, daß — im Gegensatz zu der Morghen'schen Redaktion — auf dem Original sowohl wie bei Cesare der ganze Arm des Petrus samt seiner Hand nirgends mit dem Körper des Judas in unmittelbare Berührung tritt, sondern daß lediglich die stark nach links drängende Brust des ersteren Jüngers es ist, die des Judas Oberkörper zur Seite, in den Tisch hinein schiebt.[38] Morghen ist wohl schuld, daß Goethe deutet: *„Einen Messergriff in der Rechten setzt es dem Judas unwillkürlich zufällig in die Rippen*[39]*, wodurch dessen erschrockene Vorwärtsbewegung, die sogar ein Salzfaß umwirft, glücklich bewirkt wird"* — und daß daher Goethe in der Physiognomie der ganzen rechten Seite überhaupt etwas Drohendes sieht: *„Wenn nun auf der rechten Seite des Herrn mit mäßiger Bewegung unmittelbare Rache angedroht wird . . ." „Jakobus, mild, nur Aufklärung verlangend, wo Petrus schon Rache droht."* Da nun Strzygowski zu fühlen scheint, daß die Mitteilung, was in der Mitte vorgehe, an eine Person, die in der Mitte sitzt, einen Widersinn

[38] Weizsäcker a. a. O. und H. Wölfflin (*„Klassische Kunst"* 1. Auflage München 1899) haben ungefähr gleichzeitig auf diesen Irrtum hingewiesen.

[39] Übrigens tritt selbst nach der Morghen'schen Fassung die das Messer umklammernde Hand des Petrus oder dessen Arm mit Judas' Körper nirgends in Berührung. Denn des Judas aufgestützter Arm reicht fast in Tischmitte herein, während erst etwa eine Spanne dahinter — über dem rückwärtigen Tischrand — die in die Hüfte gestemmte Faust Petri sich befinden kann. Es müßte, wenn der Flankenstoß bezweckt wäre, die ganze Hand des Petrus und ein Teil der Messerklinge mitsamt dem Arm bis fast zum Ellenbogen weiter nach rechts gerückt, d. h. von Judas' rechter Schulter und Arm verdeckt erscheinen. Um die Behauptung von der Aktivität des Messermotivs zu wiederlegen, bedürften wir daher gar nicht einmal der Heranziehung solcher Kopien, auf denen Petri Arm, im Gegensatz zu Morghen (und auch zu Oggiono, Lomazzo und Vespino) so weit links erscheint, daß auch kein optischer Irrtum mehr möglich ist: so auf der Kopie des Cesare und auf der aus Castellazzo und, was besonders bezeichnend ist, auch auf der zu Ponte Capriasca — bezeichnend für letztere Kopie deshalb, weil der direkt unschön bis zum Ellenbogen entblößte, wie zum Abschlachten bereite Arm des Petrus beweist, daß der Kopist sich etwas Aggressives unter der Bewegung des Jüngers gedacht hat; daß er aber nicht den Flankenstoß, der doch diese Absicht am deutlichsten versinnbildlicht hätte, ausführen läßt, weil er nach der Lage der in Betracht kommenden Partien auf seinem Vorbild offenbar gar nicht auf diese Idee verfiel. Denn wir können, so wenig falsch auch im Grunde (wenn schon vielleicht etwas irreführend) die Morghen'sche Fassung ist, auf dem Original heute noch die ursprüngliche Lage erkennen, wonach die Rundung des Handgelenks bei Petrus, sowie der ganze Ärmelsaum neben der Kontur des Oberarms des Verräters vollständig frei hervortritt.

ergibt, jedenfalls aber, daß der Künstler dazu des Petrus nicht bedurft hätte, so sucht er diesen Jünger auf andere Weise auszuspielen. Er nimmt an, daß Leonardo des Petrus ikonographisches Attribut ausschließlich zu dem Verräter in Beziehung habe setzen wollen und daß er daher *„aus kompositionellen Gründen und deshalb den Petrus nach links habe überbeugen müssen, damit das gezückte Messer direkt in des Judas Flanke rücken sollte."* Indessen ist die Messeraktion ja, wie wir erwiesen haben, ein völlig imaginäres Moment, und so fällt der Versuch, diese Gruppe für die neue Auslegung in Anspruch zu nehmen, in sich zusammen.[40] Was die Figur des Petrus anbetrifft, so widerlegt sich Strzygowski übrigens durch sich selbst, indem er zugibt, daß, wenn Leonardo beabsichtigte, die beiden Hände sehen zu lassen, ihm dies nicht sehr natürlich geglückt sei.[41]

Bartolomäus, jene äußerste, stehende Figur an der linken Schmalseite, welche die beiden Hände auf den Tisch aufstemmt, und deren linkes Bein über das rechte (das Standbein!) geschlagen erscheint,[42] glaubt Strzygowski insbesondere für seine Deutung in

[40] Wie sehr nach Strzygowskis Auffassung die Bewegung des Petrus nur formellen Rücksichten zu dienen hätte, darüber mehr in Anmerk. 54.

[41] Auf Johannes (und — freilich mit einiger Einschränkung — auch auf Philippus) deutet Artikel 319 von Leonardos *„Trattato della Pittura"* (übersetzt von H. Ludwig, in den *„Quellenschriften"*, Bd. XV, Wien 1882): *„Willst du eine Figur machen, die Lieblichkeit zeigt, so mache ihr feine und schlank gestreckte Gliedmaßen, ohne Ausprägung allzu vieler Muskeln; die wenigen, die du sie dem Zweck entsprechend zeigen lässest, seien weich, d. h. wenig merklich, mit Schatten von geringer Dunkelheit. Und die Gliedmaßen, sonderlich die Arme, machst du locker bewegt, nämlich so, daß keines ihrer Glieder mit dem anderen an ihm ansitzenden Gliede gerade gerichtet stehe."* Diese Kategorie der Zartgebauten kehrt in Art. 383 wieder, wo sie als die der „Jungen" den Kategorien der Männer und der Greise gegenübergestellt ist: *„Die Jungen machst du mit wenig Muskeln und Adern an den Gliedmaßen und zart von Oberfläche, rund von Gliedern, sowie angenehm von Farbe. Den Männern sei der Gliederbau nervig und voll von Muskeln und bei Greisen sei dessen Oberfläche voll rauher Runzeln und voll Adern und sehr deutlicher Sehnen."* (Vergl. auch Art. 364.)

[42] Wer das zwar etwas gezierte Lieblingsmotiv Leonardos, wie es sich insbesondere auf Figurenstudien zu seiner „Anbetung" findet, kennt: das eine Bein als Spielbein soweit angezogen, daß der Fuß nur mit der Spitze aufsteht — der möchte diese Stellung vielleicht

Anspruch nehmen zu dürfen, um so mehr, als er Goethes Auslegung so wenig befriedigend findet. Das letztere sei zugegeben; doch ist damit noch keineswegs erwiesen, daß diese Figur nicht trotzdem in den Zusammenhang des Goethe'schen Momentes „*Unus vestrum*“ hineinpasse. — Nach Morghen hat sich Bartolomäus wie von einer Idee erfaßt unwillkürlich rasch erhoben; und breit, mit platten Händen auf den Tisch sich aufstützend, sieht er nachdenklich, in sich ruhend, man möchte sagen: in sich wiegend, mit geradeaus gewandtem Blick ins Leere, wie wenn er in seinen Erinnerungen forschte, wen der Herr wohl meinen könne. Aber weder bei Morghen noch auch bei Cesare kann der Blick auf der von Strzygowski bezeichneten Stelle auftreffen: Er schießt vielmehr beide Male — abgesehen davon, daß er bei Morghen eigentlich wirkungslos von den realen Gegenständen abzugleiten scheint —

auch bei der Figur des Bartolomäus für authentischer halten, als die gekreuzte. Es läßt sich aber der Kopie aus Castellazzo, wiewohl die linke Randpartie daselbst sehr verdorben, mit Sicherheit entnehmen, daß die Füße der Figur gekreuzt waren; der Frey'sche Stich beglaubigt die gekreuzte Stellung auch für die Kopie aus der Certosa (jetzt in London; s. Anm. 5), und auf der Freske zu Ponte Capriasca erscheint sie ebenfalls festgehalten, nur mit der Abweichung, daß als Standbein das linke gewählt ist. Ob schon damals die Beschädigung am Original zu diesem Irrtum Veranlassung gegeben, oder ob es sich lediglich um eine Eigenmächtigkeit des Kopisten handelt, dürfte schwer zu entscheiden sein. — Zur weiteren Klärung könnte man die leider ganz verdunkelte Partie in Cesares Tafel durch Reinigen wieder aufzuhellen suchen, da diese Kopie mit zu den frühesten Zeugen gehört.

Unnatürlich oder gar statisch unmöglich, wie dies Springer a. a. O. nachzuweisen sucht, ist die von Morghen und Stang wohl richtig rekonstruierte, gekreuzte Stellung keinesfalls. „*Daß er* (Bartolomäus) *füglich nicht so stehen kann*“, meint Springer in dem Wunsche, Stang möchte seine Auffassung teilen, „*so daß der ganze Körper auf den beiden Händen ruht, sieht man bei unbefangener Betrachtung sofort . . . In Wahrheit . . . sind sie* (die Füße) *einfach natürlich, wie die vorgebeugte Lage des Oberkörpers es verlangte, gezeichnet, und alle künstlichen Erklärungsversuche der unnatürlichen Haltung vollkommen überflüssig.*“ Durchaus nicht! Denn jeder, der sich mit verschränkten Beinen, ohne sie erst auseinanderzuschlagen, rasch erhebt — und gerade durch dieses Beharren konnte bei Bartolomäus die blitzartige Wirkung der Überraschung treffend angedeutet werden —, der wird mit den gestreckten Kniekehlen zunächst den Sitz hinter sich zurückstoßen, und wird so, durch die Tischkante unterstützt, ohne weiteres bequem frei stehen können; und erst wenn er, wie Bartolomäus, den Oberkörper impulsiv nach vorne wirft, wird die Unterstützung durch die Arme nötig werden. Diese aber tragen höchstens die Last, die senkrecht auf sie übertragen wird, also die des Kopfes und der Brust; denn man kann die Hände selbst bei stark vorgebeugter Haltung ohne Gefährdung der Gleichgewichtslage auch auf den Rücken legen.

ziemlich über jenen Punkt hinaus. Goethe, von Morghen ausgehend — weil er die Hände als *„ruhig auf den Tisch gestemmt“* anführt — meint, Bartolomäus horche, *„wahrscheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn ausfrage“*, und bezeichnet später, bei der ausgestaltenden Einzelbeschreibung, den Jünger gar als einen *„mit Verdacht“* Horchenden. Wir sind nun ganz der Ansicht Strzygowskis, daß es sich hier nicht um einen Akt aufmerksamen Horchens, sondern um einen solchen aufmerksamen Schauens handle. Schon bei Morghen erkannten wir das letztere, wenn auch dort nur von einem innerlichen Schauen die Rede sein kann. Sehen wir uns die Figur bei Cesare an. Da ist Bartolomäus impulsiv aufgefahren; den Oberkörper vorgebogen, das Gewand mit der Rechten, die gleich der Linken wuchtig sich auf den Tisch aufstützt, wie in der Überraschung festgepackt haltend, den Mund und die niedergedrückten Augenbrauen in scharfe Linien gezogen: so scheint der Jünger wie elektrisiert das Wort Christi — er schaut zu diesem hinüber — in sich hineinzusaugen in des Wortes verwegenster Bedeutung. Diese leidenschaftlich sich äußernde Überraschung ist doch gewiß eine der denkbar natürlichsten Wirkungen des *„Unus vestrum.“* Wenn übrigens Goethes Bezeichnung *„problematische Züge“*, die er bei Petrus gebraucht, auf irgend etwas ausgezeichnet paßt, so ist es auf die steinerne Undurchdringlichkeit des Morghen'schen Bartolomäus, dessen Sphinxmiene wir billig als ein Kunstwerk bewundern müßten, läge es nicht so klar zu Tage, daß Morghen hier nur seinen Mangel an Verständnis für die ursprüngliche leonardische Intention geschickt zu verdecken suchte.[43]

Wir haben die heftig pulsierende, aktive Entschiedenheit in Haltung und Miene des Bartolomäus somit festgestellt. Eine äußerst wirksame Rolle spielt dabei jenes kleine Motiv, von dem bei dem Bartolomäus des Cesare eben die Rede war und das bei näherem

[43] So deutet Weizsäcker: *„Gespannteste Aufmerksamkeit ist alles, was aus seinen* (des Bartolomäus) *Zügen und seiner Haltung herauszulesen ist“. „Er hat die Worte des Herrn wegen der Entfernung nicht recht verstanden, oder traut wenigstens seinen Ohren nicht recht“.* Vergl. auch Anmerk. 27. — Hasenclever: *„Er sieht den Herrn unverwandt an, als habe er ihn nicht ganz verstanden . . .“*

Zusehen auch auf dem Original noch zu erkennen ist. Des Jüngers Rechte hält nämlich einen Zipfel seines bei der raschen Bewegung des Aufstehens mit in den Tisch hereingezogenen Gewandes umklammert. Strzygowski deutet diesen Wulst als eine Serviette; aber abgesehen davon, daß dem von Leonardo beabsichtigten starken Affekt damit eine sehr lebendige Note entzogen würde: Warum sollte sich gerade Bartolomäus allein einer Serviette bedienen, da wir eine solche bei keiner Figur sonst zu entdecken vermögen![44]

Bevor wir in der Betrachtung der Einzeltypen fortfahren, muß auf einen sehr bedeutsamen Umstand aufmerksam gemacht werden, der im Zusammenhang mit der eben behandelten Jüngerfigur steht, zugleich aber auf die Gesamtkomposition Bezug hat. Wie bereits

[44] Nicht der einen Absicht allein, den Eindruck der jähen Bewegung des Bartolomäus noch zu steigern, hat dies Aufraffen des Gewandteils zu dienen ... Die Füße der Tischversammlung können nämlich nur unter der Voraussetzung sichtbar sein — und wir bemerken, daß der Meister mit der Sichtbarmachung einen künstlerischen Zweck verfolgte — daß die weiten, langschleppenden Obergewänder bei den sitzenden Figuren (wie dies beim Simon denn auch unmittelbar der Augenschein lehrt) vom Boden aufgenommen und zum Teil über den Schoß gelegt sind. Deshalb mußte Leonardo diejenigen Figuren, die sich soweit erheben, daß jene aufgenommenen Gewandteile ihren Halt verlieren und über die Füße herabfallen müßten, das Obergewand mit der Hand fassen unb aufraffen lassen. Dies wird an der Figur des Philippus ganz besonders deutlich; und Stang, der den durch alle Kopien beglaubigten, vom Arme festgeklemmten Gewandteil bei letzterer Figur wegließ, hätte daher wohlgetan, hier Morghen zu kopieren... Des Bartolomäus' Hände nun greifen, nach einem Stützpunkt suchend, vorwärts; dabei nimmt die Rechte das im Aufstehen aufgefaßte Gewandstück unwillkürlich in den Tisch herein und klemmt es da fest ... Die Kopie des Cesare läßt diesen Zusammenhang sehr gut erkennen; nur scheint der Stoff — er sollte seiner Zugehörigkeit zufolge von grüner Farbe sein — mit dem Tischtuch nachträglich übermalt worden zu sein: daher wohl auch der Irrtum Strzygowskis! Nach dem heutigen Zustand der Kopien zu Ponte Capriasca und Castellazzo könnte man sogar versucht sein zu glauben, der Jünger hielte mit dieser Hand ein Brot fest. Oggiono, Lomazzo und auch Glaxiate haben den über die Tischplatte hereintretenden Gewandwulst zwar kopiert, ohne jedoch der zufassenden Hand einen Zipfel davon zu gönnen. — Die Stelle scheint im Original bald verdorben bezw. verblaßt gewesen zu sein; so wie sie Cesare gesehen haben mag, stellt sie sich uns noch heute dar, nur verschwommener, aufgelöster: als etwas Weißes, vom Tischtuch stofflich kaum zu Trennendes (Salzfaß! Thomashand!). — Der Vollständigkeit halber wäre hier noch anzuführen, daß außer dem Daumen alle Finger der ganz am Tischrand aufliegenden Rechten etwas über die Kante herunterfassen. Bei Morghen stehen diese Finger unschön platt über den Tisch hinaus, weil eben die Hand — wie auch im Stang'schen Stich — nicht greifend dargestellt ist.

angeführt, bemerkt Goethe BARTOLOMÄUS, er horche, wahrscheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn ausfragen wird, und fährt dann fort: *"Denn überhaupt scheint die Anregung des Lieblingsjüngers von dieser ganzen Seite auszugehen."* In dieser Bemerkung liegt eine gewisse Inkonsequenz, deren Beseitigung vor allen Dingen notwendig ist. Hier gerade scheint nämlich Goethe außer acht gelassen zu haben, was der ganzen Konzeption ihre ungeheure Schlagkraft verleiht: Das Momentane des Vorgangs, dessen Wirkung er doch sonst so nachdrücklich betont. Zunächst verlegt er die Aufmerksamkeit des Bartolomäus auf den späteren Augenblick, wo Johannes den Herrn bereits ausfragen wird. Hierin erscheint der Strzygowski'sche Bartolomäus entschieden im Vorteil, denn der ist auf den Moment eingestellt, auf den Moment gespannt: Strzygowski läßt ihn atemlos jeder Regung der Hand Christi folgen. Aber nun zu der Zusatzbemerkung Goethes! Sie setzt eine gewisse Überlegung, eine gewisse Solidarität der ganzen linken Hälfte voraus; das aber verstößt erst recht gegen die Absicht der Komposition. Das Unerwartete des Augenblicks, da Jesus jene Worte spricht, duldet — wie dies hier auch tatsächlich der Fall ist — den unmittelbaren Zusammenhang höchstens zwischen zweien. Aber auch der ist, wie man bemerken wird, locker, indem der einzelne, allzu sehr mit sich selbst beschäftigt, auf des andern Geste kaum wesentlich reagiert. Nur die allgemeine Idee, daß einer unter ihnen sein könne, der des Verrates an ihrem Meister fähig sei, schüttelt sie durcheinander.[45] Und nur einer — und das ist PETRUS — hat soviel instinktive Überlegung, wo keiner recht weiß, wie und was; wo alles hilflos durch Gestikulationen beteuert, vor sich hinstarrt, der Sache energisch auf den Leib zu rücken, indem er sich von einer Vermittelung des Lieblingsjüngers den sichersten Erfolg verspricht. Nur von ihm allein geht also diese durchaus selbständige Anregung aus; und das Spontane dabei ist gerade für ihn so außerordentlich charakteristisch. — Wenn wir daher bei Strzygowski

[45] Weizsäcker bemerkt hierzu: *„Ihre* (der Jünger) *Betrübnis hat ihren Grund vielmehr in dem unerträglichen Gedanken, daß einer der zwölf Auserwählten einer so schändlichen Tat fähig sein könnte, als in der Befürchtung jedes einzelnen, daß er der Verräter werden könnte"*.

lesen: *„Welcher Moment der ersten Phase der Verratsankündigung sollte denn dargestellt sein? Offenbar nicht der unmittelbar darauffolgende, denn die Gesellschaft muß bereits Zeit gehabt haben, sich der Bedeutung der Worte bewußt zu werden und Stellung dazu zu nehmen"* — so muß dieses *„offenbar"* als durchaus unzutreffend zurückgewiesen werden. Denn die soeben erkannten Momente sprechen dafür, daß die Gesellschaft eben noch keine Zeit gehabt, sich der Bedeutung der Worte bewußt zu werden und Stellung dazu zu nehmen; die erkannten Momente bestätigen es, daß sie vielmehr vollständig überrascht, überrumpelt ist; daß gleichsam noch der Klang des *„Unus vestrum"* den Raum durchzittert. Freilich, wenn von der ganzen linken Seite die Anregung des Lieblingsjüngers, wie Goethe will, ausginge, so würde das eine bereits erfolgte Stellungnahme zu Christi Worten voraussetzen, und der indirekte Beweis von der Unhaltbarkeit der Deutung *„Unus vestrum"* wäre damit gegeben.

Hierzu noch eine kompositionelle Bemerkung. Der Zusammenschluß der Dreivereine auf jeder Seite gegen die Mitte hin dient zunächst rein formalen Rücksichten. Zugleich aber fällt ihm die bedeutungsvolle Aufgabe zu, den Beschauer darauf hinzuleiten, daß ein und dieselbe Ursache aller Gemüt bewegt, und daß jener Einzelne in der Mitte diese Ursache ist. Dadurch ist ein kompakter Zusammenhang aller hergestellt, aber mit so ausschließlicher geistiger Konzentrierung auf die Mitte, auf die Ursache, daß den Einzelgruppen ein Zusammenschluß unter sich unmöglich ist und so der Moment aufs großartigste gewahrt bleibt.

Strzygowski muß den JÜNGEREN JAKOBUS unter die „Lückenbüßer" rangieren. Sind die Hände, wie es der Sinn der neuen Deutung voraussetzt, lediglich zur Versicherung ihrer Nicht-Beteiligung an dem Zugreifen in die Schüssel vorgezeigt, so wäre diese Absicht hier allerdings nur durch ein ganz äußerlich-formales, innerlich jeder Begründung entbehrendes Mittel erreicht. Seine so überaus charakteristische Geste macht den Jünger dafür zu einem um so tätigeren Zeugen des „Unus vestrum". Wir wollen uns nicht bei

Selbstverständlichem aufhalten und können deshalb rasch über diese Figur hinweggehen. Nach Cesare und Morghen erscheint Jakobus als ein Mann, der im Momente noch unsicher ist, ob er richtig gehört habe; etwas Ängstliches spiegelt sich deutlich in seinen reinen und regelmäßig gebildeten Zügen. Aber gerade dieses Ängstliche erklärt die Hast, mit der er seine Bewegungen ausführt; und diese Hast ihrerseits könnte kaum wirksamer versinnbildlicht sein, als durch das gleichzeitige Zugreifen beider Hände, die in einem Atem Andreas und Petrus zu Rate zu ziehen sich bemühen.[46]

Und ebenso eindeutig läßt sich die Gebärde des Andreas auf unsern Moment beziehen. *„Andreas blickt nach der Mitte, entsetzt vielleicht, wie Goethe will; er weist die Hände vor, als wolle er sagen: Na, ich habe sie gewiß nicht im Spiel."* So Strzygowski. Wer empfände da nicht das ungewollt Drastische in dem Gegensatz zwischen dieser scheinbar so kindlich-ostentativen Geste und dem machtvollen Ausdruck des würdigen Greisenhauptes! Bedarf es da noch weiterer Gegenbeweise? Spricht nicht für die alte, für die Goethe'sche Deutung schon die Art, wie die Figur jäh den Fluß der Bewegung, die nach der Mitte zu unduliert, aufhält: spricht das nicht dafür, daß es sich hier lediglich um einen außerordentlichen Grad der Überraschung handelt? Und ist jenes Händepaar nicht die ausdruckvollste Sprache dieser Überraschung? Legen wir der Gebärde die Worte unter, legen wir sie dahin aus, daß Andreas, furchtbar betroffen, das Ungeheuerliche mit beiden Händen von sich weisen möchte[47] — so wird uns sofort klar, daß diese Figur nur im Sinne der alten Deutung geschaffen sein kann.

Castagno, dessen Abendmahl in S. Apollonia zu Florenz für Leonardos Werk in mancher Hinsicht vorbildlich geworden (s. drittes Kapitel), gibt ebenfalls alle 24 Hände, sicherlich aber nicht in Strzygowski'schem Sinne; denn der Moment der ersten Auf-

[46] Nicht einmal mittelmäßige Kopien, auf denen der Ausdruck ganz konventionell und nichtssagend erscheint, berechtigen zu Weizsäckers Deutung, Jakobus wolle *„durch die Berührung des entsetzten Andreas mit seiner Rechten diesen offenbar beruhigen"*. Ein solcher Fall von überlegener Ruhe inmitten der kolossalen Bestürzungsskala, in der auch der skeptische Thomas keine Ausnahme bildet, würde gar nicht zu motivieren sein.

[47] Auch Thausing und Hasenclever fassen die Gebärde des Jüngers so auf.

regung ist längst vorüber. Alle verharren in stummem Harm: und doch klingt in der mit *„Taddeo“* bezeichneten Figur noch das Entsetzen nach: Derselbe Ausdruck des Händepaars wie bei unserem Andreas. Es liegt nahe, daß Leonardo diese Gebärde des Entsetzens, die ihm unübertrefflich schien, aus Castagnos Freske in sein Abendmahl herübergenommen hat. Er konzentrierte sie freilich, der stärkeren Allgemeinbewegung entsprechend, aber er zeigte zugleich damit, daß es ihm lediglich um einen Ausdruck des Entsetzens zu tun sei. Denn — man vergleiche die beiden Typen — hätte sich für einen Händegestus im Strzygowski'schen Sinne nicht besser der des Castagno geeignet, jene mehr flache, vorweisende Gebärde? Alle diese Erwägungen bestärken nur die alte Deutung.

Wir kommen zu JAKOBUS DEM ÄLTEREN, dem Hauptzeugen Strzygowskis. In der Tat, es trifft bei dieser Figur scheinbar alles zu, was Strzygowski von ihr zugunsten der neuen Deutung aussagt. Entsetzt fährt sie zurück und ihre Augen scheinen wie gebannt auf die verhängnisvolle Stelle zu starren, wo die Hände Christi und des Verräters sich begegnen sollen. Aber davon abgesehen, ob sich an jener Stelle überhaupt ein tatsächlicher Vorgang abspielt oder nicht, lassen sich, selbst wenn der Jünger zufällig dorthin blicken sollte, seine Bewegungen nicht auch im Sinne der alten Deutung erklären? *„Jakobus d. Ä. beugt sich vor Schrecken zurück, breitet die Arme aus, starrt, das Haupt niedergebeugt, vor sich hin, wie einer, der das Ungeheure, das er durch's Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt.“* Ist diese Auslegung Goethes nicht die unmittelbare Interpretation der Bewegung, die wir Jakobus machen sehen? Und ist diese Bewegung selber nicht vom Grund des täglichen Lebens geschöpft? Es erscheint fast unverständlich, wie Strzygowski — lediglich weil es ihm wünschenswert, daß wenigstens diese Figur in ihrer Eigenschaft als Hauptstützpunkt seiner neuen Deutung a priori jede andere Deutung ausschlösse — dekretieren kann: *„Hier ist Goethes Erklärungsversuch direkt gesucht.“* Wir werden sofort erkennen, wie

überaus natürlich sich diese Gebärde in die von Leonardo zwar verstandesgemäß ausgeklügelte, aber intuitiv in Körperlichkeit umgesetzte Bewegungsskala einreiht... Wie ein Blitz scheint Jesu Wort neben dem Jünger eingeschlagen zu haben; er weicht, nur von Thomas' linkem Arm unterstützt (vergleiche dazu Cesare), mit weit ausgebreiteten Armen zurück. Wir haben hier den höchsten Grad innerer Unruhe, in wirksamstem Kontrast leuchtet uns gleich daneben in der Person des Herrn der höchste Grad innerer Ruhe entgegen, getreu dem Prinzip Leonardos: *„Ich sage auch noch, daß man in Historien die direkten Gegensätze nahe nebeneinander stellen und zusammenmischen soll, denn sie verleihen einander große Steigerung, und zwar um so mehr, je näher sie beisammen sind, der Häßliche nämlich beim Schönen, der Große beim Kleinen, der Greis beim Jüngling, Stark bei Schwach, und so wechselt man ab, soviel als möglich und so dicht bei einander als möglich."* (*„Trattato"*, Art. 187.) Unser Blick fällt dabei unwillkürlich auf Andreas, den wir bereits besprochen, zurück, dessen charakteristische Gebärde einen ähnlich starken Akzent aufweist, wie die des älteren Jakobus. Während sich jedoch Andreas, obwohl furchtbar überrascht, gleichzeitig gegen das unerhörte „Unus vestrum" auflehnt, es mit beiden Händen abwehrt, ist Jakobus d. Ae., ein Bild ungemischtesten Entsetzens, momentan wehrlos: ohne den geringsten Widerstand öffnet er die Arme dem Schrecklichen, um es über sich ergehen zu lassen. Hierauf paßt wiederum trefflich eine Beobachtung Leonardos, die er in seinem *„Trattato"* niedergelegt hat: *„Die Bewegungen der Menschen sind so verschiedenartig, als die Mannigfaltigkeit der Zustände, die durch ihre Seele hin und wieder gehen. Und ein jeder Zustand für sich bewegt die Menschen mehr oder minder, je nachdem diese von größerer oder geringer Kraft sind und je nach dem Alter."* (Art. 373.)

Wenn aber bei irgend einer Figur, so muß hier der Augenschein zu der Überzeugung drängen, daß in diesem außerordentlichen Werke auch die Blickrichtung als pantomimisches Mittel eine keineswegs untergeordnete Rolle spielen kann. Warum denn fährt Jakobus zurück und beugt doch gleichzeitig das Haupt nach vorne? Warum starrt er vor sich hin, als hätte ein Abgrund un-

mittelbar vor ihm sich aufgetan? Senkte sich hier nicht die Linke Christi in unheilschwangerem Gestus herab, das fleischgewordene Wort: *„Einer unter euch wird mich verraten!“*? Was anders als diese Hand ist's, vor der Jakobus zurückweicht und in deren Bann er sich trotzdem hingezogen fühlt! Die auch BARTOLOMÄUS von seinem Sitze jählings hat aufschnellen lassen, und die dieser Jünger nun über die Schulter des Judas weg im Auge behält! Wozu die auffallend gestreckte Haltung des ANDREAS, wozu das in gleicher Augenhöhe auf ihn eindrängende Profil seines Nebenmannes, des JÜNGEREN JAKOBUS? Durch den Zwischenraum zwischen den Köpfen des sich nach links etwas zurücklegenden Petrus und des nach rechts in den Tisch sich vorneigenden Judas sollen und können auch sie jene Hand gerade noch gewahren. Und um welches andere Objekt endlich, als eben um diese Hand dreht sich im Grunde die Frage des PETRUS, dessen ausgestreckter Zeigefinger den Johannes auf den zu Fragenden, auf Christum weist, während sein Blick sich auf die Ursache seiner Frage konzentriert! Leonardo hat das Wesen der Pantomime aufs großartigste erfaßt. Nicht allein indirekt, durch die psychologische Analyse der Wirkungen (Gebärden) soll der Beschauer auf die bewegende Ursache (Wort Christi) hingeleitet werden, sondern die Blickrichtung einzelner Figuren soll ihn direkt auf diese Ursache — aber eben auf die in der Pantomime geltende und bedingende Ursache, die linke Hand Christi, als den Haupthebel der Handlung, hinweisen. Und in der Tat, die Jünger alle sind mittelbar oder unmittelbar auf diese Hand eingestellt — diejenigen nur ausgenommen, deren Gebärde und Haltung schon auf eine Verbindung mit Christus selbst hindeuten, wie dies bei JUDAS, THOMAS und PHILIPPUS der Fall ist. Den JOHANNES, von dem ja vorausgesetzt werden muß, daß ihm, als dem Gefragten, die Ursache der Frage bekannt sei, läßt Leonardo konsequenterweise mit dem Blick der Richtung des die Frage verkörpernden Zeigefingers Petri folgen. Und wo die Blicke nicht auf die Linke Christi weisen, da ahmen — um dies gleich hier im systematischen Zusammenhang vorwegzunehmen — die Hände der Jünger die Gebärde dieser Linken einfach nach: Gruppe MATTHÄUS — THADDÄUS — SIMON.

Es läßt sich denken, daß die Kopisten, die kaum des gröbsten Details Herr wurden, sich über das System der Blickrichtung den Kopf nicht zerbrachen. Die Restauratoren des Originals mögen hierin auch früh schon Willkürlichkeiten Vorschub geleistet haben. Allerdings läßt sich das letztere heute nur noch an dem Beispiel des ANDREAS feststellen, da auf der ganzen linken Seite von Einzelheiten ja nichts mehr erhalten ist. Andreas blickt aus dem Bilde heraus[48]; vielleicht dachte der verübende Restaurator daran, daß auf der rechten Seite ein Jünger aus dem Bilde herausschaut: Thaddäus. Ziehen wir zur Bestätigung des Gesagten nur z. B. die Figur des ÄLT. JAKOBUS aus den Kopien zum Vergleich heran. In der Kopie des *Cesare* blickt der Jünger quer über den Tisch, also ebenfalls aus dem Bilde heraus, in der aus *Castellazzo* (die bekanntlich Morghen als Vorbild gedient hat) sowie auf der des *Lomazzo* und der zu *Ponte Capriasca* scheinbar auf die Stelle, wo die Hände Christi und des Verräters sich gegenüberstehen, in Wirklichkeit aber auf Judas; bei *Oggiono* in Christi Antlitz.[49]

Während nun bei dem Jakobus des Morghen'schen Stiches die geistige Bedeutung des Hauptgestus der Hände in den Augen sich konzentriert, in diesen zwischen den scharfgezogenen Brauen und den stark vorspringenden Backenknochen vorstechenden Augen, unterstützt bei Cesare vorzugsweise der starr geöffnete Mund, hinter dessen Lippen der Kopist sogar noch die Zähne sichtbar gemacht hat, die charakteristische Bewegung. Gleichzeitig ist hier die seitliche Wendung des Körpers viel bestimmter zum Ausdruck gebracht — man vergleiche dazu die stärkere Verkürzung der ausgebreiteten Arme —; und endlich ruht der Ballen der linken Hand nicht auf der Tischkante auf, wie es bei Morghen der Fall, sondern die Hand erstreckt sich frei über die Tischplatte hin.[50] Alle diese

[48] Auch gibt das heutige Original diesen Kopf noch in stärkerer Dreiviertelprofilsansicht, als er von Leonardo zurückgelassen worden sein dürfte (vergl. hierzu die Straßburger Fassung, bezw. unsere Erörterungen hierüber auf S. 170f!). Darnach scheint Andreas dem ihn bestürmenden Jakobus das Antlitz unwillkürlich ein wenig zukehren zu wollen.

[49] Wie von einer Vision ergriffen schaut im Stang'schen Stiche Jakobus in die Höhe, ebenso Petrus, der seine Frage von der Decke abzulesen scheint.

[50] Die tiefere Lage dieser Hand bei Morghen erklärt sich aus einer merkwürdigen Kompilation, an deren Geschichte Strzygowski erinnert. Als infolge zunehmender Ver-

Einzelheiten, insbesondere der aufgerissene Mund, die naivste und zugleich unmittelbarste Begleiterscheinung eines schreckensstarren Entsetzens, finden sich auch auf dem Original.[51]

---

derbnis des Originals die darunterliegende Linke des Thomas verschwand, hielt einer der Restauratoren des Gemäldes die Reste für Teile der Hand des älteren Jakobus und zog sie zu dieser, gewann dadurch aber sechs Finger: bis ein späterer Übermaler — nach Bossi a. a. O. pag. 100 wäre dies Mazza gewesen — die ganze Hand des Jüngers tieferlegte und damit den Fabeleien über die absonderlichen Eigenschaften des sog. „Dydimus" ein Ende bereitete.

Vermutlich hat den ominösen sechsten Finger Bellotti auf dem Gewissen, da Richardson 1720 von diesem Kuriosum nichts berichtet. Erst Cochin, in seiner *„Voyage d'Italie"* von 1758 stellt — ob auf Grund eigener Anschauung oder aus anderer Quelle schöpfend, ist hier gleichgültig — sechs Finger an der Hand des Johannes fest. (Johannes wohl = Jakobus d. Ä., da die Ansichten über die zutreffende Nomenklatur damals noch schwankten. Erst die Autorität der Kopie zu Ponte Capriasca schuf bekanntlich hierin Wandel.)

Fiorillo in seiner *„Gesch. der zeichnenden Künste"* (Bd. 1 1798) führt zwar die *„sechs Finger an der Hand des h. Johannes"* als ein eigentümliches Versehen an, das dem Wirker des bekannten, noch heute im Vatikan aufbewahrten, aber schon zu Bottaris Zeiten (s. die Anm. zu dem Briefe Mariette's an den Grafen Caylus in Bottaris *„Raccolta"* von 1757) stark beschädigten Gobelin mit dem Abendmahl begegnet wäre. Diese Angabe dürfte jedoch auf einer Verwechselung beruhen. — Der genannte Teppich, nach Seb. Restas *„Indice del Libro intitolato Parnaso de'Pittori"* Perugia 1707 angeblich ein Geschenk Franz I. an den Pabst Clemens VII., und unter Zugrundelegung der Kopie von S. Germain (s. Anm. 103) gefertigt, pflegte unter dem Namen Arazzo Vaticano, gleichzeitig mit den Teppichen nach Kompositionen Raffaels, an Fronleichnamsfesten in St. Peter ausgehängt zu werden. Er wurde zu Beginn des 19. Jahrh. verkauft, geriet nach Livorno in die Hände von Spekulanten, die ihn (die Gobelins nach Raffael teilten dasselbe Schicksal) der eingewobenen Goldfäden halber teilweise verstümmelten. Der Kardinal Braschi Oneste brachte ihn indes für Pius VII. wieder in den Vatikan zurück, wo er sorgfältig restauriert worden sein wird, denn Noehden der ihn im Jahre 1819 — und zwar schon am Vorabend des Fronleichnamsfestes (10. Juni) — zu studieren Gelegenheit nahm, wundert sich über Bossis abfällige Kritik; er seinerseits fand den Teppich gut erhalten, und auch die Zeichnung schien ihm wohlgelungen (s. a. a. O. Introd. pag. XXVI f.).

Die Thomashand kann schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts im Original nicht mehr existiert haben. Übereinstimmend wissen Lomazzo, der Kopist von Ponte Capriasca und Vespino nichts von ihr, während sie in der Freske aus Castellazzo und in den Tafelkopien des Oggiono und Cesare enthalten ist. Glaxiate scheint sie absichtlich unterdrückt zu haben. Außer andern willkürlichen Abweichungen, die für seine Kopie charakteristisch sind (vergl. Anhang), findet sich nämlich auch der ausgestreckte linke Arm des älteren Jakobus tiefer gelegt und unnatürlich verlängert, sodaß er über Philippus hinweg bis zu Matthäus hinüberreicht.

Auffallend ist übrigens, daß Matteini bezw. Morghen die Hand nicht aufgenommen haben, wo ihr Vorbild zu Castellazzo sie doch enthielt.

[51] Nachdem Weizsäcker wörtlich Goethes Charakteristik des älteren Jakobus an-

Was nicht in seine Deutung hineinpaßt, das ist für Strzygowski a priori ein Lückenbüßer. Schon Jakobus d. J. auf der linken Seite war zu einem solchen erklärt worden; nun gesellt sich in Thomas ein neuer hinzu. Daß Goethe gar nichts mit Thomas anzufangen wisse, ist ein Irrtum; Goethe befindet sich trotz seiner Zurückhaltung auf einer richtigeren Spur als Strzygowski. Er betont nämlich ausdrücklich, daß mehr das Nachdenklich-Argwöhnische als das Drohende aus diesem Jünger spreche. Nach Strzygowski aber *„stürmt Thomas auf Christus los mit dem Schwur: Wart' dem will ich; dabei verzerrt er (vergl. Morghen) wütend das Gesicht und droht mit dem Zeigefinger."* Ich verstehe nun die Strenge nicht, mit der Strzygowski den Thomas unter die Lückenbüßer verweist, da er demselben doch eine so verdienstliche Rolle zuerteilt! Etwa weil Thomas sich nicht, wie Jakobus d. Ae., mit wünschenswertem Eifer an der kommandierten Händeparade beteiligt? — Ich kann aber auch nichts Argwöhnisches in Thomas' Gebärde sehen; vielmehr habe ich mit Thausing (vergl. unten Anm. 53) den bestimmten Eindruck, daß sie etwas Intervenierendes hat. Goethes Auslegung: *„Der Zeigefinger, der etwas gegen die Stirn gebogen ist, um Nachdenken anzudeuten"*, stützt sich außerdem lediglich auf eine Übertreibung Morghens. Bei Cesare steht der Zeigefinger bolzgerade vor den Augen, wie im Original.[52] Es ist die Gebärde eines Menschen, der etwas Eindringliches zu

geführt, fährt er, vielleicht durch die schroffe Ablehnung Strzygowskis Goethe gegenüber (vergl. oben) etwas beeinflußt, fort: *„Den letzten Satz* („J. starrt, das Haupt niedergebeugt, vor sich hin, wie einer, der das Ungeheure, das er durchs Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt") *wird man nicht unterschreiben; Jakobus fährt vielmehr entsetzt zurück vor dem Ungeheuren, das er vernommen, weil er es für unmöglich, für unglaublich hält"* usw. Das widerspricht aber doch keineswegs dem, was Goethe gesagt hat!

[52] Dies bestätigt auch Weizsäcker (a. a. O. Anm. zu S. 258). — Die erhobene Hand mit dem gestreckten Zeigefinger, der wir auch in andern Werken Leonardos, im Londoner Karton zur Hlg. Anna selbdritt und im Louvrebild des Johannes des Täufers begegnen, scheint, nach dem Zeugnis eines von Leonardos berühmtesten Zeitgenossen, als das typische Lieblingsmotiv des Meisters gegolten zu haben. Ein italienischer Kunstforscher — wenn ich nicht irre Venturi (ich verdanke diese Mitteilung dem verdienten Neuordner der Pinakothek der Ambrosiana, dem Dottore Cav. Ratti) — hat nämlich festgestellt, daß in Raffaels Karton zur Schule von Athen (Mailand, Ambrosiana) der mit dieser Gebärde lehrhaft nach oben weisende Plato des alten Leonardo Züge trägt.

sagen hat und sich zu diesem Zweck gleichsam auf einen Punkt oder eine Linie geistig konzentriert. Gleichzeitig aber wird die Starrheit des vertikal gestellten Fingers und der beiden Augen rechts und links davon unwillkürlich die Aufmerksamkeit des Anzusprechenden auf sich ziehen. Mit einer entschlossenen Schwenkung, die ungemein wirkungsvoll von der weichen, passiven, fast rührenden Hülflosigkeit des Jakobus absticht, hat sich Thomas auf seinem Sitze herumgeworfen und mit vorgestrecktem Antlitz hinter dem Nachbar her dem Herrn genähert, indem er — bei Cesare und Morghen mit der zudringlichen Miene eines etwas beschränkten, aber ehrlichen, guten Menschen — wichtig und beschwichtigend zugleich den Zeigefinger erhebt: *„Meister! Meister! Überlege dir's, wen du nun beschuldigst!"* (scilic. denn von uns kann's ja keiner sein).[53] Im Original hat diese Figur mit ihrem schwarzen, kammartig hochgestellten Haargeroll über der Stirn, den runden Brauen und den starren Augen in dem unbewegten Antlitz etwas Zähes, Unerschütterliches. Die gerunzelte Stirn, die beinahe aus den Höhlen tretenden Augen, das vorstehende Kinn in Cesares Kopie entstellen und verkleinern dieses aus dem Original gewonnene Bild und sind daher lediglich als Zutaten des Kopisten zu betrachten. Auf denselben Effekt läuft auch die von Morghen nur mit anderen Mitteln (hageres Antlitz, heruntergezogener Mund, heraufgezogene Brauen) an dem Originaltypus vorgenommenen Veränderungen hinaus.

Thomas bedeutet für unsern Zusammenhang eine auf den Moment wirkungsvoll eingestellte Figur; somit ist er kein Lückenbüßer. Für die Strzygowski'sche Deutung aber ist er in der Tat ein solcher. Denn auf die entscheidenden Worte des Herrn: *„Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der ist's, der mich verrät"* — die bewirken sollten, daß die einen erschreckt ihre Hände vorweisen, die andern wie gebannt auf die schon sich entwickelnde, verhäng-

[53] Weizsäcker deutet prägnant: *„Du wirst doch gescheit sein!"* Thausing: *„Herr bedenke doch was du sprichst! Das ist ja unglaublich. Wie wäre das möglich!"* — Hasenclever faßt den Jünger noch drohend: *„Wehe dem Unglückseligen, der dazu fähig ist!"* — Frantz (a. a. O. S. 66) tadelt an der Weimarer Kopie dieses Jüngerkopfes, daß die gegen Judas drohend zusammengezogenen Augenbrauen fehlten.

nisvolle Bewegung von Jesu und Judas' Händen starren — auf diese Worte reagieren weder Jakobus d. J. noch unser Thomas; weder achten die beiden auf das, was auf dem Tische vorgeht, noch scheinen sie irgend für ihre eigene Person zu fürchten. Sie stehen dem eigentlichen, so hochdramatischen Vorgang vollständig fern: Darin aber liegt allein schon eine Niederlage für die Strzygowski'sche Deutung, denn eine Deutung, die nicht den lückenlosen Zusammenhang eines so tiefdurchdachten Werkes nachzuweisen vermag, ist eben auf falschem Wege.

Die Gebärde des Philippus ist so außerordentlich konventionell, daß sie für beide Momente gleich gut zu passen scheint, für das *„Unus vestrum"* sowohl, als auch für das *„Qui manum intingit"*. Diese Figur und die des älteren Jakobus sind bis jetzt auch die einzigen Typen, die sich ohne allzu große Bedenken für die Strzygowski'sche Deutung in Anspruch nehmen ließen. Beide Male kann dieser schöne Jüngling, dessen flehentlich gerundete Armbewegung Goethe so unvergleichlich interpretiert hat, auf sein reines Herz verweisen, ohne der veränderten Situation Zwang anzutun. Strzygowski hätte gar nicht nötig gehabt, noch etwas hinzuzufügen; das, was er nun aber hinzufügt, müssen wir ihm entschieden bestreiten. Mitten in der gefühlvollen Versicherung, so meint Strzygowski, bemerke Philippus den Vorgang; und wie versteinert in der Bewegung der Hände und seines Körpers inne haltend, bleibe sein Blick gebannt auf jener Stelle haften, wo die Hände Christi und des Judas sich soeben zu nähern begännen. Dies trifft indes nur nach dem Morghen'schen Stich zu. Und wenn die den strengen pantomimischen Charakter des Werkes verkennenden, vielleicht auch durch Entstellungen im Original irregeführten Kopisten, die, wie wir an dem Beispiel des älteren Jakobus gezeigt haben, gerade in der Fassung der Blickrichtung aufs willkürlichste verfuhren; wenn der Kopist von *Castellazzo* und von *Ponte Capriasca,* wenn *Oggiono* und *Lomazzo* diesmal einmütig den Philippus Christum anblicken lassen, so muß das gegen Cesare und Morghen doch ins Gewicht fallen. Zufällig steht hier nämlich auch

Cesare, auf dessen Kopie Philippus unmutig-vorwurfsvoll nach Judas hinüberblickt, ganz allein mit seiner Auffassung. —

Philippus schaut also den Herrn an. Die Reinheit seines Herzens liegt in dem vollen Strahl des Auges, welches das Auge des Meisters sichtlich zum Aufblick zwingen möchte: Denn indem wir jemanden etwas zu versichern trachten, suchen wir ihn vor allem durch das Auge zu überzeugen; und dies muß insbesondere für unsern Fall betont werden, wo ja alles als Pantomime gedacht ist. Auf die Absicht, das Auge und damit die Aufmerksamkeit Jesu auf sich zu ziehen, weist auch deutlich genug der Umstand hin, daß sich Philippus von seinem Sitz erhebt — wir sehen nebenbei, wie diese unvergleichlich feinen Formelemente nicht allein kompositionellen Rücksichten dienen[54] —; zugleich erscheint des Jüngers akzentuierte Haltung wie eine gewaltige Replik des aufgehobenen Zeigefingers des Thomas; doch ist es hier der ganze Mensch, der sich bittend-beschwichtigend dem bitteren Wort entgegenstellt.

Matthäus und Simon, die wir nun im folgenden betrachten wollen, bilden, mit dem isolierten Thaddäus zwischen ihnen, wieder eine Gruppe für sich, wie — man beachte den Parallelismus — auf der linken Seite Petrus und Johannes mit dem isolierten Judas. Goethe hat die physiognomischen Eigenschaften dieser beiden Jünger treffend charakterisiert; aber was für unseren Zusammenhang so wichtig ist — der Handlung selber, d. h. den Bewegungen der Hände, hat er keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Er betont nur den kompositionellen Vorzug, der in dem Gestus des Matthäus liege: *„Matthäus wendet mit eifriger Bewegung das Gesicht links zu seinen beiden Genossen, die Hände hingegen streckt er mit Schnelligkeit gegen den Meister und verbindet so, durch das un-*

[54] Wie Strzygowski will (*„Euph."*): *„Anderseits war die Umschreibung der Johannesgruppe künstlerisch gegeben durch die, wie ich hervorhob, zweite kompositionelle Absicht Leonardos, die beiden Christus benachbarten Dreivereine durch den Bogen über der Tür zu einer geschlossenen Gruppe um Christus zu vereinigen. Die äußeren Gestalten* — also Petrus und Philippus! — *mußten sich daher in der Tangente des Türbogens vorneigen. So entstand die erste Idee für R3 und L3: Petrus mußte sich nach rechts hinüberbeugen und so mit Johannes zusammenstoßen."*

schätzbarste Kunstmittel, seine Gruppe mit der vorhergehenden." — Wollen wir es nun versuchen, im Sinne der Goethe'schen Deutung die Gebärden der beiden Jünger zu erklären, so müssen wir vor allem den außerordentlichen Kontrast, der sich hier aufs schärfste herausgearbeitet findet, den Gegensatz zwischen Jünglings- und Greisenalter ins Auge fassen. Wir sehen Matthäus, dessen zwar unbärtiges aber männliches, Simon scharf zugekehrtes Profil höchste Sensation ausdrückt — etwas forciert Ängstliches oder, wie Goethe bemerkt, eine Art leisen Grimms zwischen den fragend aufgeschürzten Lippen ist auch im Original nicht zu verkennen — wie er förmlich von seinem Sitze aufgeschnellt ist und nun, halb stehend, in jäher Bewegung mit den beiden Händen nach der entgegengesetzten Seite, nach dem Herrn, hinweist. Dabei ahmen die Rechte sowohl wie die Linke die Gebärde der linken Hand Christi nach, und diese bestätigt, wie auch Strzygowski zugibt, das bittere Wort: „*Ja, es ist nicht anders. Einer unter euch wird mich verraten.*" Demnach gibt Matthäus in höchster Erregung dieses Wort weiter: „*Simon, Simon! Einer von uns soll ihn verraten?!*" Das „*ihn*" drücken etwa die ausgestreckten zwei Finger der rechten, das „*einer von uns*" die leicht gegen die Gruppe, zu der der Jünger sich wendet, eingeschlagenen drei Finger der linken Hand aus. Blicken wir jetzt zu Simon herüber. Simon, obwohl erschüttert, ist äußerlich die Ruhe und die Würde selber; die zahnlosen Kiefer mit dem flaumig-kurzen, abstehenden Kinnbart, sind (nach Cesare) fest zusammengepreßt, die Unter- über die Oberlippe etwas heraufgezogen; nur das Auge unter den niedergedrückten Brauen verrät die tiefe, innere Bewegung. Des Jüngers Gebärde ist das direkte Gegenspiel zu der leidenschaftlichen Hast des Matthäus. Die Hände — eine fast wörtliche Wiederholung der Hände des letzteren — geben genau das zurück, was dieser angstvoll fragend herzuträgt; mit einer ebenso stummen wie großen Resignation, die jeden Zweifel für den jüngeren Genossen ausschließt, und begleitet von einem überaus sprechenden, schmerzvoll-traurigen Blick: „*Ja leider, er sagt es: Einer von uns wird ihn verraten.*"[55] [56]

[55] Es soll nicht geleugnet werden, daß Jansens hier durchaus selbständiger Deutungsversuch manches für sich zu haben scheint: „*'Es ist ganz undenkbar', sagt Simon.*

Und nun zu Strzygowski! — Wenn man den psychologischen Reiz, der in den Beziehungen zwischen Simons Physiognomie und seiner Geste liegt, nach unserer soeben gegebenen Auslegung erfaßt hat, so erscheint die neue Deutung gar wenig überzeugend. *„Auf ihn* (Simon) *wirkt die Kenntlichmachung des Verräters ähnlich wie auf den Greis L. 4* (Andreas)*; auch er erhebt die Hände*

'Aber der Meister dort hat es doch ausgesprochen', entgegnen ihm ruhig Thaddäus und stürmisch Matthäus". — Allein ich gehe von der Handbewegung des Simon aus und muß dabei bleiben, daß sie etwas Strenges, Bescheidendes, nichts Unschlüssiges, Fragendes hat, daß die Physiognomie, wie überhaupt die ganze Körperhaltung dieses Jüngers etwas Ruhiges, Gefestetes zur Schau trägt (dieser Greis ist wieder ein ganz anderer Charakter als der gemütsweichere Andreas oder der leidenschaftlich-starke Petrus). Geht nun unser Blick von ihm zu Matthäus hinüber und nimmt daselbst das Bild der fast abstrusen Kontrastbewegung von Haupt und Armen auf, des vorgebeugten Profils, dieses Auges, das sich in dem Auge seines Gegenübers förmlich festsaugt, so kann kein Moment mehr ein Zweifel darüber herrschen, wer hier fragend und wer antwortend vorgestellt ist. Gerade dieser dramatische Kontakt zwischen Simon und Matthäus war mir auch immer die sicherste Bürgschaft dafür, daß das Herausschauen des Thaddäus aus dem Bilde wirklich von Leonardo beabsichtigt war. Denn vernünftigerweise kann Thaddäus weder Simon (dem er sich zukehrt) gegenüber dieselbe Rolle spielen, die diesem letzteren Matthäus gegenüber zugeteilt ist — denn Simon frägt ja nicht —; noch kann Thaddäus etwa gleichzeitig mit Simon dem Gefährten antworten wollen, da er ja von dem letzteren ganz abgewendet sitzt. Außerdem verweise ich auf meine Ausführungen auf S. 57ff zurück, woselbst ich zeigte, daß Leonardo sehr wohl die Forderungen, die der Darstellung einer Augenblickswirkung erwuchsen, erkannte. Ein Bedenken, ein Überlegen, ein Beraten zu Dreien war demzufolge ausgeschlossen. Nun würde es, so wird man mir vielleicht einwenden, dieser Forderung doch nicht widersprechen, wenn etwa Thaddäus, ähnlich wie Matthäus, sich fragend zu Simon wendete, ohne indes von diesem beachtet zu werden. Allein man wird sofort auch begreifen, daß das Sich-Hineinmischen dieses Jüngers die geradezu klassisch-typische Gegenüberstellung von Jüngling und Greis, von Frage und Antwort (eine Schöpfung eigentlich für sich!) in ihrer Wirkung beeinträchtigt hätte, und daß Leonardo, auf das Eindeutige ausgehend, solche Komplikationen zu vermeiden trachten mußte. (Bei Jakobus d. J. und Petrus liegt der Fall anders: Da ist das Haupt des Andreas samt einer klaffenden Lücke zwischen dem Fragenden und dem übrigens Nicht-Antwortenden eingeschoben, so daß die Verbindung mehr eine äußerliche bleibt). Endlich aber — und das ist ausschlaggebend — deutet der höchst charakteristische Gestus des Thaddäus, wie wir sehen werden, unwiderleglich auf eine beabsichtigte Isolierung dieser Figur hin.

Weizsäcker deutet diesen Dreiverein folgendermaßen: *„Die äußere Gruppe der rechten Seite zeigt Matthäus und Thaddäus in lebhaftem Gespräch mit Simon . . . Letzterer glaubt das Entsetzliche nicht recht gehört zu haben . . . er zweifelt und drückt das durch eine sehr bezeichnende Handbewegung mit einer leichten Wendung des Kopfes aus, ein Gestus, der dem des Achselzuckens nahe kommt. Matthäus und Thaddäus, die das Wort vollkommen deutlich vernommen*

vor die Brust, als ob er versichern wollte: Da sind sie, ich werde sie gewiß nicht hineinstecken.“ Schon bei Andreas haben wir auf den etwas komisch berührenden Widerspruch zwischen der geistig erschütternden Bedeutung des Vorgangs und dieser kindlichen Sorge um die Hände aufmerksam[4] gemacht; wir fügen nun außerdem hinzu, daß der Anblick dieser Hände, als reiner Parade-

haben, suchen ihn durch Hinweisen auf diesen zu überzeugen, daß er richtig gehört habe, ihre Hände sagen ihm: ‚Der Herr hat's wirklich gesagt, sieh doch hin, welchen Eindruck seine Worte auf alle gemacht haben!‘“

Nur Thausing faßt, so viel ich übersehen kann, das Verhältnis zwischen Matthäus und Simon annähernd richtig auf: „*Er* (Matthäus) *ruft ihnen zweifellos zu: Habt ihr gehört, was er sagte?*“ Und Simon: „*Nun ja, da habt ihr's. Ich habe es ja immer gesagt.*“

Im Anschluß an die Erörterungen über diese Gruppe seien wiederum aus dem „*Trattato*“ einige einschlägige Stellen wiedergegeben. — Die Hände des Simon und des Matthäus besagen, wie wir nachwiesen, genau dasselbe: Die des einen tragen das Wort Jesu herzu, die des andern geben es erschüttert zurück. Aber die Haltung der Arme ist bei den beiden Gestalten eine von Grund aus verschiedene. Diese Erscheinung findet in Art. 360 ihre ausdrückliche Begründung: „*Es geht nicht wohl an, daß man bei einem Greise in der Bewegung der Gliedmaßen zu einer wilden Gebärde denselben Grad von Erregtheit ausspreche, wie bei einem Jüngling. Und so soll man auch eine heftige Aktion bei einem jungen Manne nicht darstellen wie bei einem Greise*“ — mit der Ergänzung aus Art. 373: „*Denn ein Jüngling wird wegen irgend etwas eine ganz andere Bewegung machen, als in dem nämlichen Fall ein Alter*“ (vergl. auch den Schluß von Art. 377). Speziell auf Matthäus' Geste läßt sich die Anweisung aus Art. 361 beziehen. „*Sind aber die fraglichen Gegenstände weit weg, so sei auch die Hand des nach ihnen hin Zeigenden weit abgestreckt, und das Gesicht desselben der Person zugewendet, welcher der Gegenstand gezeigt wird.*“ — „*Greise*“, heißt es in Art. 143, „*sollen mit trägen und langsamen Bewegungen dargestellt werden. . . . Sie seien gebückt, den Kopf nach vorn geneigt und die Arme nicht zu weit vom Körper abgestreckt.*“ Dieser Wink zeigt sich besonders an Simon beherzigt; aber auch die Gesten der beiden Greise Andreas und Thaddäus sind Beispiele für seine Anwendung. Für Simon — mehr allerdings für Andreas — gilt außerdem das, was in Art. 357 ausgeführt ist: „*Und mache nicht die hinteren oder vorderen Hälften (oder Ansichten) der ganzen Person so, daß sich an ihnen der Oberteil allzu geradlinig über den Unterteil gestellt zeigt; willst du das aber doch anwenden, so tue es bei den Alten.*“

[56] Wenn auch nicht zu bestreiten, daß Matthäus auf dem Original Spuren eines leichten, das Antlitz umrahmenden Bartes zeigt, so halte ich doch an der Ansicht fest, daß Leonardo dieser Figur ein bartloses Gesicht gegeben hat. Vielleicht sagte sich Stang, Leonardo habe in Philippus und Matthäus nicht zwei Unbärtige nebeneinander stellen wollen. Aber es scheidet den Matthäus und den Philippus eine Cäsur; Philippus ist der junge, unbärtige Mann in der Gruppe des Thomas und des älteren Jakobus, Matthäus in der des Simon und des Thaddäus (wie Johannes in der des Petrus und des Judas).

stücke, auf die Dauer ganz unerträglich wirkt. Indem sie nämlich nichts bedeuten als „Hier sind sie, ich werde mich hüten, etc.“, geben sie unserer Phantasie keinen Anstoß, keine Anregung mehr, und wir werden ihres Anblicks rasch müde werden. Dagegen als Symbole innern, seelischen Erlebens sind und bleiben diese Hände

Diese Gründe, die gegen die Bärtigkeit des Matthäus sprechen, werden durch den Befund der Kopien gerechtfertigt, in denen sich nirgends die Andeutung eines Bartes findet. Ich vermag mich des Verdachts nicht zu entschlagen, daß im Falle Matthäus ganz dieselbe Manipulation vorliegt, durch die auch Christus nachträglich einen Flaumbart erhielt (s. später). Wie der unfähige Restaurator, der seine Hände nach dem Original ausstreckte, angesichts des vielleicht schon abgeblätterten unteren Teils des Erlöserantlitzes sich nur dadurch zu helfen wußte, daß er an Stelle der wundervollen Hoheit der nackten Modellierung ein äußeres Zeichen von männlicher Würde der Bartlosigkeit des jugendlichen Johannes entgegensetzte, den Bart: so wurde auch hier verfahren. Die Parallele ist in der Tat überraschend. Philippus und Matthäus haben sich beide aufgerichtet; beide sind im Profil gesehen, während sie voneinander abgekehrt, ihre Oberkörper der Gruppe zuneigen, der sie angehören. Sind das nicht im Grunde dieselben bartlosen, durch dieselbe Cäsur geschiedenen, nur eben stehenden Gestalten! Ist das im Grunde nicht dasselbe Problem, nur unter veränderten Bedingungen durchgeführt? — Und liegt in dieser starken Reflexbewegung ein die beiden Gruppen trennendes Moment, so sorgt nicht nur die temperamentvolle Geste des Matthäus, sondern auch die das Auge auf sich ziehende symmetrische Gegenstellung zweier bartloser Köpfe im Profil zwischen je zwei bärtigen Nachbarn — oder aber zweier bärtiger Köpfe zwischen Bartlosen! — dafür, daß die Raumkluft zwischen den beiden Gestalten nicht so sehr fühlbar wird. Natürlich handelt es sich um zwei bartlose Köpfe mit kurzgehaltenem Haupthaar — wie es sich dort um zwei Köpfe mit langfließenden Locken gehandelt hat. Auch sehen wir in der äußersten Gruppe rechts einen Langhaarigen zwischen zwei Kurzhaarigen; in der äußersten Gruppe links desgleichen, nur daß hier ein Alter und ein Junger einen Jungen (Jakobus d. J.) einrahmen, während sie dort einen Alten (Thaddäus) umfassen; in der Gruppe zur Rechten Christi sitzt wieder ein Langhaariger (Johannes) vor zwei Kurzhaarigen; und schon deshalb dürfte auch in der Gruppe zur Linken des Herrn der langhaarige Jakobus d. Ä. vor den beiden kurzhaarigen Nachbarn sitzen. Philippus ist zwar nicht eigentlich kurzhaarig, aber das Haar ist über das Ohr glatt nach hinten in den Nacken zurückgenommen. Daß Leonardo diese Figur eine nicht minder temperamentvolle Aktion hat spiegeln lassen wollen, als es die des Matthäus ist, daß er nur Härte in Weichheit, Eckiges in Rundes zu übersetzen trachtete, ergibt sich wieder aus der symmetrischen Gegenüberstellung: dort (Christus und Johannes!) zwei fast unbewegte Gesichter; hier das Gegenteil. Nur darf der Charakter des Unmutsvollen, der sich in dem kindlich-leidenschaftlichen Aufblick, in der zuckenden Bewegung des Mundes äußert, nicht, wie uns dies schon bei Morghen, dann bei Stang, besonders abstoßend aber in der Weimarer Kopie entgegentritt (vergl. zu letzterer auch den Philippus in der Kopie des Lomazzo), die Züge erstarren und sie des Schmelzes zartester Jugendlichkeit berauben.

Ergibt sich aus der Erkenntnis dieser Symmetrie als einer kompositionellen Notwendigkeit, daß hier entweder zwei bärtige oder zwei bartlose Köpfe erwartet werden

stets interessant; unsrer Phantasie ist der weiteste Spielraum gelassen, und immer von neuem wird es uns reizen, nach den verborgensten Ursachen ihrer Bewegung zu forschen. Man mache es sich doch an Simon klar: Diese starke, überlegene Würde in Blick und Haltung, mit der der Greis die Hast des jungen Brausekopfs im Schach hält, diese charaktervoll abgewogene Begleitung der Hände dazu — das alles, dieser ganze Aufwand sollte nur da sein, auszudrücken: *„Da sind sie, ich werde sie gewiß nicht hineinstecken“*?

Nach Strzygowski macht Matthäus den verdutzt dasitzenden Simon auf den Vorgang zwischen Jesu und Judas' Händen auf-

müssen, so ist es um so weniger begreiflich, warum Springer Stang darin unterstützen konnte, die Eigenmächtigkeit irgend eines der berüchtigten Restauratoren zu kopieren und dem Matthäus einen Bart zu geben, als außerdem die Gruppe, der Matthäus angehört, sowieso etwas Schweres, zu sehr in die Breite Gezogenes hat, so daß sie, als Gruppe betrachtet, am wenigsten befriedigt. Die äußere Gruppe links, wo drei Bärtige erscheinen, ist doch gewiß nicht maßgebend. (Übrigens ist auf der Kopie des Glaxiate auch Bartolomäus unbärtig.) Und sollte von Oggiono bis Vespino übereinstimmend jeder den Bart des Matthäus unterschlagen haben? — Eine ganz freie, deutsche Kopie des Abendmahls, die des Martin Schaffner am Hochaltar des Ulmer Münsters, 1521 gemalt (abgebildet in Heft 20 der *„Studien zur deutschen Kunstgeschichte“*), dessen bärtiger Christus ganz unverkennbar an die Auffassung des Glaxiate anklingt — auch der Bartolomäus ist, wie bei Glaxiate, unbärtig — zeigt die voneinander abgekehrten Gestalten des Philippus und Matthäus, ersteren kurzhaarig, letzteren bartlos. Ich lege auf diese Feststellung einigen Wert, da die Figur des Matthäus neben der des Herrn und des Bartolomäus die einzige ist, die in dieser Kopie nach dem leonardischen Original ungefähr beibehalten wurde. Sonst ist alles umgebildet: Johannes lehnt an Jesu Brust; Typen und Gesten sind ganz andere. — Vermutlich hat als Vorbild für die Schaffner'sche Kopie einer der von uns in Anm. 19 erwähnten frühen Stiche gedient.

Aus den eben erkannten Momenten aber folgt — um dies im Zusammenhang gleich vorwegzunehmen — notwendig, daß Simon bärtig sein muß. Da zudem auf dem Original und der Kopie aus Castellazzo, auf den Kopien des Glaxiate, Lomazzo, Vespino und der Freske zu Ponte Capriasca Simon mit fast kahlem Schädel erscheint, so würde der faltige, unbärtige Kopf dieser Figur leicht etwas karrikaturenmäßiges gewinnen, was zwar sehr an verwandte, echt leonardische Schöpfungen erinnerte; jedoch der Würde der Situation und der Bewegung dieses Jüngers selbst keineswegs entspräche, auch wenn nach dem ursprünglichen Zustand des Originals wenigstens ein leichter Flaum den Schädel bedeckte, wie dies der Befund auf den frühen Kopien wahrscheinlich macht. Jedenfalls handelt es sich nur um einen kleinen, mit dem Kinn wagrecht hinausstehenden Bart, mit freier Unter- und Oberlippe, so daß die charakteristischen Falten an Wangen und Mund hervortreten und im Verein mit den Sehnen am Hals das Bild eines der Bejahrtesten unter den Jüngern vollenden.

merksam, seine Gebärde besage etwa: *„So sieh doch hin, er hat ihn ja schon."* Nur nebenbei bemerken wir, daß die ausgestreckten Zeigefinger beider mit den Innenflächen nach oben gekehrten Hände des Matthäus aufwärts, etwa nach Jesu Haupt hinweisen (man denke sich die Verbindungslinie gezogen) — um vor allem daran zu erinnern, wie unsere Auslegung, gerade ein umgekehrtes Verhältnis feststellt: Die hastig-angstvolle Frage des Jünglings und die würdevoll-gefaßte Antwort des Greises.

Thaddäus ist der einzige Jünger, der über die Tafel hinweg aus dem Bilde schaut. Dabei hat sein Antlitz etwas ungemein Sprechendes. Nun hat Strzygowski mit Recht auf den auffällig abgespreizten Daumen der rechten Hand dieser Figur aufmerksam gemacht. Goethes geistreiche und scheinbar so natürliche Auslegung tritt dadurch allerdings als nicht mehr einwandfrei etwas in den Hintergrund: *„Thaddäus"*, meint Goethe, *„zeigt die heftigste Überraschung, Zweifel und Argwohn; er hat die linke Hand offen auf den Tisch gelegt und die rechte dergestalt erhoben, als stehe er im Begriff, mit dem Rücken derselben in die Linke einzuschlagen — eine Bewegung, die man wohl noch von Naturmenschen sieht, wenn sie bei unerwartetem Vorfall ausdrücken wollen: Hab' ich's nicht gesagt! Hab' ich's nicht immer vermutet!"*[57]

Wir sind nun, wenn wir diese Figur nicht unter die Lückenbüßer rangieren wollen — wie dies Strzygowski wieder tut — vor allem darauf angewiesen, die Bewegungen, die Sprache der Hände auch mit Rücksicht auf die gegebene Andeutung Strzygowskis in

57 Thausing folgt in der Auffassung dieser Bewegung Goethe: *„Das ist denn doch! Also wirklich!"*

Hasenclever läßt Thaddäus gespannt den Darlegungen Simons lauschen: *„Die drei ratschlagen offenbar untereinander, wen der Meister wohl meinen könne."* Simon lege seine Meinung dar, Matthäus scheine etwas dagegen einzuwenden.

Hefele deutet die Hände des Thaddäus zuerst in dem Sinne, als wenn sie Simon auf Christum hinweisen sollten. Weiter unten lesen wir indes: *„Vielleicht dürfen wir seine* (des Thaddäus) *eigentümliche Aktion so deuten, als wolle er seinem Nachbar Simon sagen: Wahrscheinlich ist's Judas. Er deutet halb und halb auf Judas hin."* — Simon will nach Hefele die Kunde nicht glauben; seine Nebenmänner reden deshalb auf ihn ein. (Vergl. auch Weizsäcker oben in Anmerk. 55).

ihrem Zusammenhang mit unserem Moment zu erklären. Strzygowski glaubt in der Geste der rechten Hand lediglich eine Replik der Geste des Matthäus sehen zu dürfen. *„Indem der Mann sich gegen seinen Nachbar R. 6* (Simon) *wendet, weist er mit dem Daumen der erhobenen rechten Hand zurück nach der Mitte und trägt so, scheint es, einfach die Bewegung von R. 4* (Matthäus) *weiter. Die linke Hand liegt nur deswegen auf dem Tische, damit man sie sieht."*

Betrachten wir uns einmal genau die rechte Hand, machen wir uns vor allem ihre Lage klar. Thaddäus nähert sie, den Handrücken nach außen, seiner Brust, indem er die Finger zugleich ein wenig einwärts schlägt, so zwar, daß der Daumen, wie bereits erwähnt, stark nach auswärts, nach links weist, die Fingerspitzen dagegen den Brustsaum des Kleides berühren. Es macht den Eindruck, als weise Thaddäus damit nachdrücklich auf seine eigene Person hin, während zu gleicher Zeit der Daumen auf die Mitte, auf Jesum deuten solle. Und nun ist es unschwer zu erraten, was der Jünger damit sagen soll. *„Ich* (dabei tippt er, mit Beziehung auf sich, an seine Brust) *werde ihn* (nämlich Jesum, auf den der Daumen hinzeigt) *gewiß nicht verraten!"* — Diese Beteuerung wird bei Morghen von einer ganz charakteristischen Miene begleitet; es ist fast drohende Entschlossenheit, zugleich Verachtung, Abscheu schon vor dem Wort „Verrat": im ganzen aber ein für Leonardo allzu detaillierter Ausdruck.[58] Bei Cesare rückt das stärker als bei Morghen vordrängende Antlitz zwischen den hochgezogenen Schultern den Vorgang in ein sehr lebendiges Licht. Freilich, die Spinnenfinger der linken Hand muten uns ein starkes Stück zu (wie auch Simons Linke bei Cesare zu den größten Bedenken Anlaß gibt) — aber im allgemeinen stimmt diese Hand in den charakteristischen Merkmalen mit der bei Morghen überein. Was will nun Thaddäus' Linke besagen? Auch sie scheint das Wort

[58] Für dies Antlitz beglaubigen die Kopien eine scharfausgeprägte, senkrechte Stirnfalte zwischen den Brauen, wie für das des ält. Jakobus eine tiefeingegrabene, die Stirn wagrecht durchziehende Furche. Art. 292 des *„Trattato"* besagt: *„Deren Stirn in die Quere tieflinierte Furchen zeigt, werden an geheimem oder offenbarem Jammer reiche Leute sein . . . Die welche zwischen den Augenbrauen tiefe Falten haben, sind zornig."*



des Meisters zu erwägen, denn es ist dieselbe mit der Innenfläche nach oben leicht auf die Tischplatte aufgelegte Hand, wie die Linke des Simon und die des Matthäus, von denen wir nachwiesen, daß sie auf die Linke Jesu Bezug nehmen. Überdies fällt auf, daß diese Hand demonstrativ nach links, gegen die Mitte zu, von der Person etwas abgerückt ist, während die Person doch nach rechts, gegen Simon sich wendet; sowie, daß der ziemlich gestreckte Zeigefinger geradeaus, d. h. nach der Mitte zu weist. Ich deute nun so: *„Mag es denn sein, daß ihn einer verrät“* — (und nun die Rechte; doch füge ich gleich das rhetorische Zwischenglied hinzu, das im Ausdruck des Antlitzes sich ausspricht) *„das eine steht fest: ich werde ihn gewiß nicht verraten.“* — Diese Reihenfolge ist natürlich das Werk eines Augenblicks; Leonardo läßt den Jünger deshalb auch aus dem Bilde herausschauen, läßt ihn diese Worte sich selbst versichern, da Simon, welchem Thaddäus zugekehrt ist, diesen Moment mit Matthäus beschäftigt ist, und Leonardo, wie wir auseinandergesetzt haben, den Zusammenhang zwischen dreien durchaus vermied. Man bemerke auch, daß der Hauptgestus der Beteuerung mit der rechten Hand vorgenommen ist.

Und endlich sei zum Schlusse noch auf einen ganz äußerlichen Umstand aufmerksam gemacht, der aber allein schon die Deutung Strzygowskis gefährdet. Strzygowski selber hat durch Vergleichung festgestellt, daß auf dem Tische zu jeder Figur unter anderm ein gefüllter und ein leerer Teller gehört, daß ferner an jedem Tafelende eine große gefüllte Schüssel, mitten vor Christus aber eine leere Schüssel steht. Diese Schüssel ist das traditionelle Requisit aller früheren Abendmahlsdarstellungen und stets auch, wenn andere Gegenstände, Eßgerätschaften etc. hinzutreten, ihrer Wichtigkeit entsprechend durch ihre Größe gekennzeichnet. Dieser Tradition hat sich Leonardo natürlich nicht entzogen und jeder Unbefangene, der sich sein Abendmahl ansieht, wird denn auch sofort in der großen Schüssel, die mitten vor Christus steht, jene historische Schüssel erblicken, die für den späteren Moment, eben für die Kenntlichmachung des Verräters bestimmt ist — ob nun nach dem Johannes-

evangelium der Bissen von Christus eingetaucht werden, oder nach Matthäus (bezw. nach der damals gültigen Auslegung der Stelle bei Matthäus) die Hände des Herrn und des Judas sich in ihr begegnen sollten.[59] Dazu kommt noch, daß sie nicht wie ihre beiden Pendants an den Tischenden mit konsistenter Speise gefüllt, sondern leer gelassen ist, was doch nur der bewußten Unterscheidung dienen kann.[60] Hierbei muß es durchaus sinngemäß erscheinen, daß gerade sie nicht gefüllt ist, weil der Bissen bezw. die Hände nach der Auffassung Leonardos ja schlechthin nur mit einer Flüssigkeit in Berührung treten konnten: Dürfte es dem Meister doch kaum bekannt gewesen sein, daß beim jüdischen Passahmahl die ungesäuerten Brote in einen ziegelfarbenen Brei von Mandeln, Nüssen, Feigen und ähnlichen Früchten eingetaucht wurden (vergl. Dobbert, „Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst", Repert. f. Kunstw. XIV, S. 193 Anm.). — Es ist dieselbe Schüssel, die uns auch auf der *Studie in der Akademie zu Venedig*, auf der *Windsorskizze* sowohl wie auf der im *Louvre* befindlichen noch entgegentreten wird, jedoch ist sie, der endgültigen Idee der Komposition entsprechend, in ihrer Funktion vollständig ausgeschaltet, und die Hand Christi und die des Judas stehen ganz zufällig vor dem leeren

59 *„Cui intinctum panem porrexero"* (Joh. *XIII, 26*). *„Qui intingit mecum in paropside"* (Matth. *XXVI, 23*; bezw. nach Marc. *XIV, 20*: *„Qui intingit mecum manum in catino"*).

60 Auch auf den Kopien ist diese Schüssel ausdrücklich hervorgehoben, indem entweder die seitlichen Pendants mit Fleischstücken oder dergl. gefüllt, oder leer, und dementsprechend die mittlere Schüssel leer bezw. gefüllt erscheint. Man wende mir nicht ein, daß in dieser Abwechselung von leeren und gefüllten Platten nur eben der Symmetrie Rechnung getragen werden sollte: ebensogut konnte man auch alle drei Schüsseln leer, oder alle gefüllt zeigen. Die Kopie des Cesare und die aus Castellazzo — auf welch' letzterer sich das Gegenständliche ziemlich gewissenhaft kopiert findet — stimmen in der Anordnung der leeren Mittelschüssel mit dem Original überein. Auf Lomazzos Kopie fehlen die beiden Seitenschüsseln, dazu ist die Hauptschüssel gefüllt; und bezeichnenderweise hat sich der ungefähr gleichzeitige Kopist von Ponte Capriasca hierin ebenfalls über das Vorbild hinweggesetzt, indem er eine gefüllte Schüssel in der Mitte, immerhin aber auf den Seiten zwei große leere Teller anbrachte. Oggiono hat in seiner Kopie alle Gerätschaften weggelassen, und Glaxiates Freske vermag auch in dieser Frage nicht mehr mitzusprechen. — Nach Cesare, Castellazzo und Lomazzo ist es übrigens schwer, die Bewegung Christi und des Verräters im Strzygowski'schen Sinne zu mißdeuten, da sich auf deren Kopien je zwei Teller auf dem Raum zwischen den beiden Händen feststellen lassen. (Im Original findet sich nur ein Teller.)

Teller des Johannes. Wir sehen in Leonardo gewiß alles eher als einen mittelalterlich schablonisierenden Künstler — aber so wichtige Beziehungen, wie die Kenntlichmachung, bedurften denn doch einer Interpretation, die sich in den Grenzen der populären Anschauung hielt. Sehr wohl hätte Leonardo die große Schüssel an jene Stelle zwischen Judas' und Christi Händen versetzen können, wenn er die Darstellung der Kenntlichmachung im Sinne gehabt hätte. Aber — und das dürfte sich nun durch alle Instanzen klar und unzweifelhaft ergeben haben — Leonardo hat diesen Moment nicht im Sinne gehabt, sondern den vorhergehenden, dessen Verständnis uns schon Goethes Deutung so unvergleichlich eindrucksvoll erschlossen: *„Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten."*

DRITTES KAPITEL — DIE GENESIS DES WERKES

FLORENTINISCHE ABENDMAHLSDARSTELLUNGEN VOR LEONARDO — DIE VORSTUDIEN IN WINDSOR-CASTLE, IM LOUVRE, IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG UND IM SOUTH-KENSINGTON-MUSEUM — KONSTITUIERUNG DES ERSTEN DREIVEREINS UND BILDUNG DER ÜBRIGEN — ZUR KONSTRUKTION DES RAUMBILDES — DAS SYSTEM DER PANTOMIMISCHEN ÄUSSERUNGEN — ALLGEMEINES

Bis hierher sind wir lediglich von dem vollendeten Gemälde ausgegangen, haben wir seine Intentionen, so wie sie sich nach dem Willen ihres Schöpfers einem unbefangenen Auge ohne weitere Voraussetzungen aufdrängen sollen, klar zu legen versucht. Wir werden jetzt exakter verfahren müssen, werden Ursache und Wirkung schärfer zu fassen und abzugrenzen haben; denn wir wollen Grundlagen nicht nur für das Verständnis der geistigen Bedeutung des Inhalts, sondern auch für das der materiellen Form gewinnen. So werden wir, in dem Bestreben, zu den Zügen des Urbilds zu gelangen, das angeschlagene Thema nicht verlassen, sondern es nur unter andern Bedingungen durchführen.

Seit langem ist es empfunden und auch ausgesprochen worden (vergl. Goethe), daß die Gruppe zur Rechten Jesu: Johannes Petrus-Judas zuerst entstanden sein müsse. Dies soll im folgenden begründet und dann gezeigt werden, wie die Gruppe, nachdem sie inhaltlich und formal einmal festgelegt war, alle Voraussetzungen für die Bildung der übrigen Dreivereine in sich schloß. Zu diesem Ende müssen wir uns einen Weg von den noch vorhandenen Vorstudien zum Abendmahl nach dem vollendeten Gemälde zu bahnen suchen.

Um aber den Begriff des Traditionellen, Gegebenen, d. h. dessen, wovon Leonardos erste tastende Versuche für seine Schöpfung ausgegangen sind und naturgemäß ausgehen mußten, zu fixieren, werden wir eine Linie von *Taddeo Gaddis* Abendmahl im Refektorium von S. Croce zu Florenz zu den Darstellungen des *Andrea del Castagno* in S. Apollonia und des *Domenico Ghirlandajo* im

kleinen Refektorium der Ognissanti, ebenfalls in Florenz, ziehen.[61] Aus der Betrachtung und dem Vergleiche dieser Werke werden sich genügend sichere Anhaltspunkte gewinnen lassen, um mit historischem Verständnis den Verlauf, das Werden der neuen Idee nach den einzelnen aufeinanderfolgenden Phasen rekonstruieren zu können — um so mehr, als wir annehmen dürfen, daß Leonardo im Anschauen gerade dieser, der toskanischen Heimat entwachsenen Schöpfungen die entscheidenden Eindrücke und Anregungen für das eigene Werk empfangen hat.

Auf der Hinterseite einer langgestreckten, schmalen, bei *Ghirlandajo* außerdem an den Enden rechtwinklig gebrochenen und mit kurzen Flügeln versehenen Tafel gewahren wir in ziemlich gleichen, trennenden Abständen je fünf Jünger zu beiden Seiten Christi in aufrechter, feierlich-ruhiger Haltung dasitzend. Der Ausdruck der Köpfe, die sämtlich in einer Horizontalen liegen, zeigt nur leise Bekümmernis; jeder stärkere Affekt scheint mit Absicht vermieden. Der elfte Jünger zur Linken Christi hat seinen Oberkörper seitlich gegen Jesum geneigt und das von den aufgelegten Armen unterstützte Haupt unmittelbar vor der Brust des Herrn auf den Tisch sinken lassen. Dieser Jünger ist somit nach dem Johannesevangelium XIII, 23: *„Erat ergo recumbens unus ex discipulis eius in sinu Jesu"* — als der Lieblingsjünger Johannes charakterisiert. Die Byzantiner lassen ihn denn auch in aller Form an Jesu Brust liegen; und noch in S. Croce, wo er übrigens zur Rechten Jesu seinen Platz hat, ruht der fast rechtwinklig über die Hüfte gebogene Oberkörper auf dem Schoß des Herrn, dessen Sitz indes so weit erhöht erscheint, daß das auf den verschränkten Armen aufliegende Haupt des Jüngers über der hinteren Tischkante vollständig sichtbar wird. Daß man später *(Castagno, Ghirlandajo)* Johannes zur Linken Jesu versetzte, geschah wohl in der Absicht, die durchweg segnend erhobene Rechte Christi in der freien Be-

[61] Abbildungen bezw. Photographien von Taddeo Gaddis gegen 1350 entstandenes Abendmahl (vergl. Crowe-Cavalcaselle, „Gesch. der ital. Malerei" I, S. 299): Alinari, Katal. Nr. 1, Nr. 3941; von dem des Castagno (um 1450 geschaffen; Crowe-Cavalc. a. a. O. III, S. 41): dto. Nr. 3797; endlich von dem des Ghirlandajo (datiert von 1480): Brogi Nr. 2787.

weglichkeit nicht gehemmt zu zeigen. Dies Bestreben nach größerer Naturwahrheit in der Darstellung des Vorgangs äußert sich dann auch in der ungezwungeneren Lage des ruhenden Johannes. Der zwölfte Jünger, Judas, findet sich — und darin hat Leonardo eben den entscheidenden Schritt getan, als er ihn in die Schar der andern aufnahm — stets auf der freien Langseite des Tisches rechts oder links vor Christus, also allein im Vordergrund sitzend, meist im Profil gesehen, im Gegensatz zu den andern ohne Nimbus, die Rechte erhoben, als sei sie im Begriffe, in die Schüssel zu tauchen, wenn sie nicht schon den Bissen festhält. In S. Croce noch eine häßliche, kleiner als die übrigen gebildete Erscheinung, ist Judas bei *Ghirlandajo* ein wohlgewachsener, blühender Mann; nicht minder auch bei *Castagno,* bei dem in Betracht zu ziehen, daß seine Typen überhaupt ein etwas düsteres, schweres Gepräge zur Schau tragen. Auch nach Leonardo faßt z. B. *Andrea del Sarto* (S. Salvi, Florenz) den Verräter durchaus nicht, wenigstens körperlich nicht, als eine abstoßende Persönlichkeit auf.[62]

Während in Darstellungen kleineren Formates schon seit *Giotto* — man vergleiche z. B. die giotteske Tafel aus der Sakristei von S. Croce zu Florenz (jetzt in der Akademie daselbst), auf der Judas dem Tisch schon fliehend den Rücken wendet, und etwa die packende Schilderung *da Fiesoles* von einem der Schränke aus der Annunziata (jetzt ebenfalls in der Akademie untergebracht) — während hier also die dramatische Gestaltung der Szene bereits

[62] Phot. Brogi Nr. 2497. — Da merkwürdigerweise Meinungsverschiedenheit darüber herrscht, welche Gestalt in dieser 1526 entstandenen Freske Judas darstellen soll — so entscheidet sich Jakob Burckhardt, „*Cicerone*“ 1. Aufl. Basel 1855, 886b, für die dritte Figur links von Christus, die einen Bissen hält; Riegel a. a. O. S. 69 für den kahlköpfigen, mit abgewandtem Blick finster vor sich hin brütenden Nachbar des vorigen Jüngers — möchte ich darauf aufmerksam machen, daß die bereits von A. v. Reumont („*Andrea del Sarto*“ Leipzig 1835, S. 164) freilich ohne nähere Begründung ausgesprochene, und von Crowe-Cavalcaselle a. a. O. IV, S. 577 wiederholte Ansicht, daß Judas mit der Figur zur Rechten Christi identisch sei, allein richtig sein kann. Diese noch jugendliche, bärtige Männergestalt, die, im Profil uns zugewendet, Christus starr anblickt, ist zwischen Petrus, dessen traditionellen Platz sie einnimmt, und dem Herrn eingeschoben. Das schon ist auffallend: mehr aber noch die an Leonardos Komposition erinnernde und wohl daher entlehnte korrespondierende Bewegung der Hände des Erlösers und dieser Figur. Die Gruppe ist, mit dem ebenfalls ins Profil gestellten Johannes auf der andern Seite von Christus, sehr geschickt aufgebaut und wirkt gerade durch

im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses stand, zeigt sich der Vorgang gleichsam wieder erstarrt, sobald es sich um jene überlebensgroßen Übertragungen des Gegenstandes auf die Wände der Refektorien handelt, um jene Cenacolos, die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts (Aufschwung des Ordenswesens) mehr und mehr beliebt geworden zu sein scheinen. War's diese materielle Vergrößerung, war's der Gedanke, daß hier das Mahl der Mönche in feierlicher Idealisierung versinnbildlicht werden sollte, der diesen repräsentativen Zug überwiegen ließ? Wohl mag beides auf die Auffassung bestimmend eingewirkt haben, und insbesondere gibt die letztere Annahme die Erklärung für die Erscheinung, daß fortab auf die Charakteristik des Judas durch körperliche Mißgestalt verzichtet wurde. Der Verrat war nicht mehr gut in seiner Niedrigkeit, aber auch nicht in seinen rücksichtslosen, dramatischen Konsequenzen darstellbar, sollte die feierliche Ruhe nicht gestört werden; und doch wünschte man ein Mahl an sich vor Augen zu führen, nicht etwa, wie z. B. *da Fiesole* in S. Marco (Florenz) es al fresco gemalt hatte, die Einsetzung des Sakraments, wo Christus mit Kelch oder Brot von Jünger zu Jünger schreitend darzustellen gewesen wäre. Der Verrat wird also beibehalten; man hilft sich jedoch über die Schwierigkeiten dadurch hinweg, daß man den Zusam-

die vornehme Zurückhaltung im Affekt äußerst packend. Christus, das Antlitz Johannes zugewandt, hält die eine auf dem Tisch aufliegende Hand dieses Jüngers mit der seinen bedeckt, wie um ihn zu beruhigen. Er beantwortet ihm die vorgelegte Frage nach dem Verräter, indem er mit dem Bissen in der andern Hand auf Judas hinweist, ohne diesen noch anzuschauen. Schon aber hat Johannes verstanden und blickt, vorgebeugten Leibes, auf den so Bezeichneten hinüber, als traue er seinen Augen nicht. Dieser greift, wie tödlich erschrocken, mit der Linken nach der Brust; die Züge des nicht unsympathischen Antlitzes sind bewegungslos; die auf dem Tisch zag aufruhende Rechte dagegen öffnet sich schon zum Zufassen . . . Der Moment, den der Künstler darzustellen beabsichtigte, die Worte des Herrn an Johannes: *„Der ist's, dem ich den Bissen eintauchen und geben werde“*, ist sehr bestimmt und originell zum Ausdruck gelangt; und nur die Hülflosigkeit dem Gedanken gegenüber, der sich hier verkörpert findet, erklärt es, daß z. B. Frantz, der mit Riegel Reumonts Auffassung als ein Kuriosum erwähnt, von *„fehlender Charakteristik des Verräters“*, von *„Trivialität der ganzen Auffassung“* etc. sprechen kann (a. a. O. S. 11). Riegel schwankt, ob nicht der von Leonardo gewählte Moment dargestellt sei, da er die von Burckhardt als Judas bezeichnete Figur mit dem Bissen in der Hand — der Bissen würde auf die schon vollzogene Kenntlichmachung deuten — nach ihrer äußeren, würdevollen Erscheinung mit Recht als Verräterfigur ablehnt.

menhang möglichst lockert und sich damit begnügt, Judas durch die isolierte Stellung zu kennzeichnen. Greift der Verräter in S. Croce *(Gaddi)* auch noch in die Schüssel, so kümmert sich doch Christus nicht um ihn: die Rechte segnend erhoben, sieht der Erlöser aus dem Bilde heraus auf die im Refektorium tafelnden Mönche, oder, bei *Castagno* und *Ghirlandajo,* auf den schlafenden Johannes hernieder. Was Riegel von der Komposition aus S. Croce sagt: sie habe sich von der tatsächlichen Wahrheit ganz entfernt und sich allgemeiner Merkmale bedient, um die Situation zu bezeichnen, läßt sich wohl auf alle großfigurigen Abendmahlsdarstellungen ausdehnen; nur ist es eben fraglich, ob man diesen Umstand auf mangelndes dramatisches Verständnis zurückführen darf, oder ob man nicht vielmehr eine bewußte künstlerische Absicht darin zu erblicken hat... Was die Charakterisierung der übrigen Jünger anbelangt, so heben sich durchweg vier ältere aus ihrer Zahl heraus; bei *Castagno,* auf dessen Freske sich die Namen verzeichnet finden, sind dies Petrus, Andreas (der Thaddäus des Leonardo'schen Mahles, mit langem Haar und Bart), Simon und Matthäus. Thaddäus ist bei Castagno ein Jüngling.

Bei *Castagno* bildet Petrus, der zur Rechten des auf Johannes niederschauenden Christus sitzt, mit letzterem und mit Johannes (zu dem auch er hinblickt) schon eine Art Gruppe. Bei *Ghirlandajo* ist Petrus durch das Messer charakterisiert; sein Platz ist ihm zudem zu des Herrn Rechten angewiesen. Zwar steht er hier außer Kontakt mit diesem und mit Johannes; dafür aber schaut er ingrimmig zu Judas hinüber, wie überhaupt nach allgemeiner Auffassung die Jünger wissen, wer der Verräter ist.

Ghirlandajo reiht die Jünger steif gleich Porträtgestalten nebeneinander; bei *Castagno* ist doch wenigstens ein paarweiser Zusammenschluß durch die Haltung, die Richtung der Blicke und die Beziehung der Gesten angestrebt und damit ein Gedanke wieder aufgenommen, der sich schon in einem der ersten Werke *Giottos,* in dem Abendmahl des großen Freskenzyklus der Capella de' Scrovegni zu Padua ausspricht.

Der ursprünglich primitive Raum (bei *Gaddi,* S. Croce, und den Früheren überhaupt keine Andeutung) wird zum reichen Archi-

tekturbild. Bei *Ghirlandajo* spielt sich der Vorgang in einer von zwei Kreuzgewölben überspannten, in zwei mächtigen Rundbogenstellungen nach dem Garten sich öffnenden Halle ab. Hinter den Figuren läuft, parallel zum Tisch, eine übermannshohe Brüstung, welche die Halle nach hinten zwar abschließt, jedoch die Aussicht auf die runden Laubkronen von Fruchtbäumen und dahinter aufsteigende spitze Cypressenwipfel gestattet, eine Anordnung, die auf *da Fiesole* zurückzugehen scheint und die besonders typisch für *Baldovinetti* (Anbetung, Uffizien, Florenz; Verkündigung, S. Miniato bei Florenz) ist, sich auch in der früher Leonardo zugeschriebenen Verkündigung in den Uffizien (Rosenberg-Knackf. a. a. O. Abb. 8) findet... Dann begegnen wir bei *Ghirlandajo* — im Gegensatz zu dem in einem marmorinkrustierten Raum aufgestellten, fast leeren Tisch des *Castagno* — einen mit Gläsern, Flaschen, Schüsseln, Broten und zierlich über die Fläche verstreuten Kirschen reich besetzten Tafel. Hier fällt das Tischtuch nicht mehr glatt, kastenartig über die Vorderkante herab, sondern zeigt Liegefalten und an den Schmalenden eingewirkte Querbordüren.

In allen Darstellungen aber spielen die Hände eine Hauptrolle. In dieser Tendenz, sämtliche Hände in Aktion zu zeigen, äußert sich noch ganz die Gepflogenheit einer primitiveren Kunst, die sich der Geste in der Darstellung des seelischen Ausdrucks vorwiegend bedient. Und so hat natürlich auch bei Leonardos Werk nicht nur der spezifisch nationale Hang des Italieners zu gestikulieren (Goethe!) eine typische Verkörperung erfahren: auch das traditionelle Moment hat an der Mobilisierung dieser 24 Hände einen hervorragenden Anteil. Was aber keimartig vorlag, ist zu höchster Entfaltung gebracht; was in der primitiven Form den Charakter des Notbehelfs deutlich verriet, ist hier der Ausfluß natürlichsten Ausdrucks geworden. So glauben wir einem absolut Neuen gegenüberzustehen, trotzdem im Grunde hier alles Abschluß, alles Gipfelpunkt einer langen, steten Entwickelungsreihe ist.

Im allgemeinen stand also die symmetrische Verteilung der Jünger zu beiden Seiten Christi gegenüber dem byzantinischen Schema der älteren Kunst, wonach Jesus gewöhnlich — vergl.

noch Giotto — an einem der Schmalenden des Tisches sitzt, traditionell fest. Das Mahl des *Ghirlandajo* konnte den Sinn für eine würdige, angemessene, die Wirkung des Vorgangs steigernde Räumlichkeit, für die reiche, und doch nicht aufdringliche Belebung der Tafel wecken. Dann war es die Charakterisierung Petri durch das Messer, die Leonardo von jenem Meister übernehmen konnte. Insbesondere aber muß *Castagnos* Werk im Hinblick auf das lebhafte Spiel der Hände, auf die beziehungsreiche Gruppierung des Johannes und des Petrus links und rechts von Christus, auf den Ansatz zu einer Gruppierung überhaupt (wenn auch erst zu einer solchen zu zweien) als vorbildlich gelten. Das sind aber — außer der Bedeutung der Gesten — so geringfügige Momente, daß sie dem Großen, Neuen gegenüber: *Dramatische Einstellung auf einen bestimmten Moment; Einbeziehung des Judas; ausschließliche Hervorhebung der Hauptperson (also Christi); Gruppierung zu Dreien; Auflösung der starren Horizontalen,* die bisher stets durch die Köpfe lief[63], fast zu verschwinden scheinen. Und in S. Maria delle Grazie, im vollendeten Wandbild, finden wir dann die beiden Tendenzen, die wir einander ablösen sahen: mit dramatischer Rücksichtslosigkeit die Schilderung des Verrats durchzuführen *(Tafelbilder),* andrerseits durch eine feierlich-repräsentative, großfigurige Darstellung des letzten Mahles das Mahl der Mönche zu idealisieren *(Refektorienbilder),* in eins verschmolzen.

Schon in den Skizzen zum Abendmahl, denen wir uns nun zuwenden wollen, gewahren wir den Meister auf andern Spuren, wie sehr er sich in ihnen auch im Hinblick auf das von ihm schließlich erreichte Ideal noch in der Tradition befangen zeigt. Vor allem fällt ins Auge — und darin tritt sofort der echte Leonardo in Erscheinung — daß auf die Fixierung eines bestimmten Moments und auf die Einstellung der Figuren darnach das Hauptgewicht gelegt ist.

[63] Der Florentiner Cosimo Rosselli hatte sich in seiner, kurz nach Ghirlandajos Freske zwischen 1481 und 1483 entstandenen Abendmahlsdarstellung in der Sixtina (Rom) dadurch zu helfen gesucht, daß er dem mit zwei Endflügeln versehenen Tische eine leicht gebogene Form gab und damit auch die strenge, isokephale Eintönigkeit etwas milderte.

Übrigens sei zum voraus bemerkt, daß Leonardo, als er diese Skizzen — es handelt sich um zwei Handzeichnungen in Windsor-Castle und im Louvre und um eine große Rötelstudie in der Akademie zu Venedig, zu denen als wertvolle Ergänzung noch ein uns erhaltener schriftlicher Entwurf aus einem seiner im South-Kensington-Museum aufbewahrten Notizbücher hinzutritt — mit flüchtigem Stifte hinwarf, natürlich noch nicht das Refektorium zu S. Maria delle Grazie gekannt zu haben braucht. Sie können ihr Entstehen ebensogut direkten Anregungen verdanken, die der Meister in Florenz im Anschauen der bekannten Refektoriendarstellungen empfangen hat. Jedenfalls reizte der Stoff, in dem keimartig so viele Probleme lagen, die der Lösung harrten, Leonardo schon früh; ja, nur die Beschäftigung mit dem *„Abendmahl“* durch eine lange Reihe von Jahren erklärt überhaupt die Möglichkeit einer so einzigartigen Lösung, wie sie der Gegenstand in S. Maria delle Grazie erfahren sollte.

Betrachten wir zunächst die Skizze aus der Windsorsammlung.

Sie stellt eine Art zeichnerischen Stenogramms dar. Die Entzifferung der oberen, um den Tisch gruppierten Figurenreihe dürfte ein z. Teil kaum zu lösendes Problem bilden. Müller-Walde[64] hat sich zwar mit viel Scharfsinn in die krausen Zeichen hineingelesen; ob er aber in der Deutung der einzelnen Bewegungsmotive immer das Richtige getroffen, muß dahingestellt bleiben. Indessen liegt der Schwerpunkt der Skizze auch nicht in diesem einen, die ganze Tischgesellschaft behandelnden Teil derselben, sondern in der Hervorhebung der Hauptgruppe, in der Gegenüberstellung der Träger der Handlung, Christi und des Verräters. Denn noch schwankt Leonardo in der Wahl des Momentes und er scheint sich, wie wir sehen werden, noch nicht darüber schlüssig werden zu können, welches für die Darstellung der geeignetere Moment sei: Die Kenntlichmachung des Verräters durch Sich-Begegnenlassen der Hände, oder die Judas noch nicht bezeichnende Ankündigung Christi, daß der ihn verraten werde, der mit ihm in die

[64] *„Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Raffael“* München 1889—1890.

Schüssel tauche. — Man hat bisher einen eigenartig obwaltenden Umstand, die Linkshändigkeit Leonardos, in dieser Skizze übersehen, auf Grund dessen sich für die zeitliche Aufeinanderfolge der beiden Teile gerade ein umgekehrtes Verhältnis als das bislang angenommene ergibt. Schon ein Blick auf den bei weitem sorgfältiger ausgeführten, vor allem völlig leserlichen Ausschnitt mit Christus, Judas und zwei Jüngerfiguren könnte den Gedanken nahelegen, daß diese Partie zuerst, um ihrer selbst willen, entstanden sei, und nicht etwa sie, sondern die (übrigens auch in kleinerem Maßstab gehaltene!) Tischgesellschaft darüber als das zu Hülfs- und Orientierungszwecken dienende Anhängsel zu betrachten sei. In der Erkenntnis der linkshändigen Ausführung der Skizze bietet sich nun die Möglichkeit, den Nachweis hierfür in aller Form zu führen.

Bekanntlich hat sich Leonardo mit Vorliebe der linken Hand bedient. Alle seine Manuskripte (in Spiegelschrift!) geben davon Zeugnis. Ebenso Skizzen und Studien; und Morelli (*„Kunstkrit. Stud.“* Leipzig 1890, Band I, S. 226) ist sogar soweit gegangen, nur die Zeichnungen als echt anzuerkennen, in denen etwa auftretende Parallelschraffierungen von links oben nach rechts unten (linkshändig) bewirkt erscheinen. Das linkshändige Arbeiten aber setzt unbedingt voraus, daß die den Stift führende Hand sich in der Richtung von rechts nach links fortbewege, soll sie nicht fortwährend das eben Niedergeschriebene oder Aufgezeichnete zudecken. Dabei kann, besonders bei ausgedehnteren zeichnerischen Skizzen, der Fall sehr leicht eintreten, daß der linke (wie für uns Rechtshänder der rechte) Blattrand dem Stifte unvermutet Halt gebietet. Dieser Fall traf nun auch für den oberen Teil der Abendmahlsskizze zu. Daß aber der Meister hier nur von rechts nach links und nicht von links nach rechts gearbeitet haben kann, zeigt uns schon eine einfache Überlegung. Denn angenommen selbst, er hätte diesen Teil der Skizze mit der rechten Hand angefertigt, so wäre es ganz unerfindlich, warum er zuäußerst am Rande, ja diesen noch überschneidend, zu zeichnen angefangen. Geradezu als ein psychologisches Rätsel aber müßte es gelten, daß er hier mit einem jäh abgebrochenen Teil der Tafel begonnen... Auch

die den Raum andeutenden hohen Arkadenstellungen setzen rechts ausführlich an, pflanzen sich dann aber nur noch in den Rundbogenkonturen nach links fort, um sich rasch ins Nichts zu verflüchtigen.

Nun bleibt aber immer noch zu erklären, warum der Meister, wenn er rechts begann, erst in Blattmitte den Stift ansetzte und nicht, wofür die Hauptgruppe ein Beispiel ist, im Bereiche des rechten Blattrandes, zumal doch von ihm vorauszusehen war, daß eine solche Figurenreihe ziemlich viel Platz erfordern würde. In der Beantwortung dieser Frage ist zugleich der zu erbringende Beweis für die oben aufgestellte Behauptung enthalten, daß die Hauptgruppe zuerst entstanden sei. Die beobachtete Erscheinung kann nämlich nur darin ihren Grund haben, daß Leonardo die Hauptgruppe mit Christus und Judas als den Komponenten des Problems, das für ihn zunächst im Vordergrund des Interesses stand, eben zuerst aufzeichnete und daran erst anschließend in kleinerem Maßstab und flüchtigeren Strichen ein zugehöriges Schema entwarf, in das sich die Gruppe eingliedern sollte... Aber trotz der Verkleinerung erwies sich der Platz als zu beschränkt, um die Figuren an einer gemeinsamen Tafel vollzählig zu zeigen.

In der Hauptgruppe gewahren wir auf der Hinterseite des Tisches Christum mit kurzem Vollbart und langgelocktem Haupthaar, den rechten Arm auf den Rücken des vor ihm auf dem Tisch noch ganz in traditioneller Weise ruhenden Johannes leicht aufgelegt, die ausgestreckte Linke in zwei Lagen gezeichnet: das eine Mal ist die Hand in sprechender Geste gegen Judas erhoben, das andere Mal nähert sie sich einer Schüssel, über die sich auch der von einer Art Dreibein aufgestandene Judas mit beiden ausgestreckten Armen herüberbeugt, wohl im Begriff, die eine Hand in die Schüssel einzutauchen. Der linke Arm ist noch einmal, und zwar eng am Körper anliegend, dargestellt; die Hand versteckt sich unterm Gewand, oder sie rafft dasselbe etwas in die Höhe. Links von Christus erkennen wir einen sitzenden Jünger, der, die Augen mit der Hand beschattend, gespannt auf die sich begegnenden Hände hinstarrt. Dem Vorgang liegt das nach dem Matthäus-

evangelium den Worten Christi: *„Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten“* folgende Eintauchen, also die Kenntlichmachung, zugrunde.[65] Denn das Hinlauern jener Figur zur Linken Jesu, die wir wohl „Petrus“ benennen dürfen, auf die Bewegung der Hände, der überaus schmerzliche Ausdruck, mit dem der Herr den Verräter anblickt, endlich die sich über den Tisch förmlich diebisch hinduckende Gestalt des Judas beweisen, daß hier ursprünglich das Eintauchen in die Schüssel verkörpert werden sollte, und daß die sich bereits begegnenden Hände der ersten, die erhobene Hand Christi und die noch zurückhaltende des Judas aber einer nachträglichen Redaktion angehören müssen. In dieser Auffassung werden wir zudem bestärkt durch die Wahrnehmung, daß die Konturen der eben bezeichneten Teile der zweiten Redaktion im Gegensatz zu der im ganzen durchweg feineren Strichführung den Charakter einer vergröbernden Übergehung tragen.

Und mehr noch! Der Gedanke der zweiten Redaktion erscheint sofort verwertet in der flüchtig die Umgebung der Hauptgruppe andeutenden Nebenzeichnung. Denn in dem Augenblick, da die Worte Jesu: *„Wer die Hand mit mir in die Schüssel taucht* etc.“ erfolgen, hat es noch keinen Sinn, den Verräter sich schon erheben und ihn dadurch kenntlich machen zu lassen. So ist Judas hier auf dem Dreibein sitzend gezeigt, mit dem ganzen Körper im Profil nach links gewendet — ähnlich wie auf der Freske des Ghirlandajo. Die Umrisse, die Müller-Walde für den ausgestreckten linken Arm des Verräters hält, der sich anschickte, *„den in die Schüssel getauchten Bissen entgegenzunehmen“*, stehen in so wenig organischer Verbindung mit dem Körper, daß es selbst mit Rücksicht auf den Stenogrammcharakter der Skizze fraglich ist, ob hier überhaupt Judas' Arm, oder ob nicht vielmehr Fragmente

[65] Nach Müller-Walde a. a. O. wäre Leonardo dem Johannesevangelium gefolgt, wonach Jesus dem Judas den Bissen überreicht. Seiner Ansicht schließt sich Strzygowski an („*Euphor.*“ S. 320). Hierzu hätte es aber des Hinweises bedurft, in welcher Form denn der Bissen in der Zeichnung angedeutet ist. Er dürfte dort kaum nachweisbar sein. — Müntz *„Léonard de Vinci“* Paris 1899, pag. 191 sieht in dieser Szene gar die Verkörperung der Einsetzung des Sakraments und folgert leichthin: *„Léonard a donc songé un instant à représenter la communion.“*



des Armes einer andern Gestalt vorliegen ... Auf weitere Andeutungen der Hauptgruppe hat Leonardo dann ganz verzichtet und, sei es im Hinblick auf die schon erfolgte Behandlung derselben, sei es wegen des beschränkten, ihm hier zur Verfügung stehenden Raums, den durch seine Haltung auffällig gekennzeichneten Verein von Christus und Johannes einfach ausgelassen... Am rechten Tischende begann er mit einem im Profil gesehenen, sitzenden Jünger, der anscheinend einen Bissen zum Munde führt.[66] Es ist ungewiß, ob aus dem folgenden Knäuel von Hacken und Strichen nicht zwei Figuren zu entwirren wären. Müller-Walde erkennt hier eine Gestalt, *„deren Kopf in zwei Stellungen gezeichnet ist und die den linken Arm erhoben hat, um mit der Hand die Augen zu beschatten, während ihr Ellbogen von dem zuäußerst Sitzenden* (der eben erwähnten Figur) *berührt wird."* Dagegen ist die Bewegung der nächsten Figur klar ausgedrückt. In ein weitärmeliges Gewand gehüllt, beugt sie sich, beide Arme von sich ab-, gegen die Mitte, streckend, zurück und wendet das Antlitz ihrem Nebenmann zur Linken zu, als wolle sie sagen: *„Da sieh', in die Schüssel soll der Verräter miteintauchen!"* Dieser sehr charakteristischen Gebärde, der Vorläuferin zu der des Matthäus im Wandbilde, werden wir auch in der großen *Rötelstudie* zu Venedig begegnen. Für die folgenden beiden Jünger gibt Müller-Walde die wohl zutreffende Erklärung: *„Der eine hält die Hände vor die Brust gefaltet und wendet das Haupt seinem Nachbar zu, der das Kinn auf seine linke Schulter gestützt hat, um ihm etwas in's Ohr zu flüstern."* Nun sollte man, nach der Stellung des Judas, Christus und Johannes erwarten. Statt ihrer aber folgt gleich ein älterer, würdig aussehender Jünger, der, ein Trinkglas in der erhobenen Linken (unter dieser erscheinen die Konturen des Ellbogens und des Unterarms der vorhin genannten Nachbarfigur), den rechten Unterarm auf den Tisch aufgelegt, von der Mitte, d. h. von Judas sich etwas abwendet, als wolle er, gerade

66 Eine erste, vollkommen parallellaufende Redaktion des erhobenen Armes findet sich etwas unterhalb. Leonardo kann sie nur mit Rücksicht auf die zuerst geschaffene Hauptgruppe, d. h. um die beiden Teile nicht miteinander kollidieren zu lassen, wieder aufgegeben haben.

im Begriff zu trinken, noch ein Wort an einen seiner Gefährten zur Rechten richten, oder von dort eine Mitteilung entgegennehmen. Diese Gestalt interpretiert Müller-Walde seltsamerweise als die Christi.[67] Die folgende hat er nicht erklärt. Die äußerste Figur, mit Messer und Gabel der Verkleinerung von Speisen obliegend, scheint, ebenso wie ihr zweitnächster, eben besprochener Nachbar mit Trinken, in ihrer Beschäftigung momentan innezuhalten. Es ist nicht unmöglich, daß diese beiden Gestalten, die einander das Antlitz zukehren, miteinander korrespondierend gedacht waren.

Überblicken wir das Ganze, so müssen wir als neu bezeichnen den Versuch einer Einstellung der Hauptgruppe auf einen ganz bestimmten Moment, ferner die dramatisch pulsierende Bewegung im einzelnen. Schon beginnen die feierlichen Schranken zwischen den Jüngern zu fallen und diese selbst sich zu individuelleren Gruppen zu vereinigen. Von der Tradition abhängig zeigt sich Leonardo dagegen immer noch in der Isolierung des Judas und in

[67] *„Der Künstler hat hier anfangs den Augenblick gewählt, wo der Herr den erhobenen Becher mit Wein den Jüngern darreicht und die Worte spricht: Trinket alle daraus, dies ist mein Blut etc. . .“* — Dann: *„Entsprechend dieser* (des Judas) *Bewegung ist der rechte Arm des Herrn, der zuerst auf dem Tisch ruhend dargestellt war, ein zweites Mal gegeben, gleichfalls zur Schüssel hinlangend.“ „Unterhalb beider Entwürfe ist . . . links eine Figur angedeutet, welche im wesentlichen dem die Einsetzungsworte sprechenden Jesus entspricht. Hier scheint aber das Brechen des Brotes dargestellt zu sein, welches der Weihe des Weines vorangeht.“* Möglich ist nur, daß es sich in dem letzteren Fragmente nochmals um jene obere Figur handelt. Die Linke, die gesenkt auf dem Tisch ruht, hielte in diesem Fall statt des Glases einen Gegenstand, der mit einem Brot identisch sein mag; die Bewegung der Rechten, die auf Brusthöhe erhoben ist, läßt sich nicht deuten, da die Details infolge Überzeichnung völlig unleserlich sind. Hart neben dem Kopfe, über der linken Schulter der Gestalt, erscheint die Kontur eines andern, vielleicht auch desselben, nur in einer ersten, aufgegebenen Stellung festgehaltenen Kopfes. — Spricht auch kein weiterer Umstand für die Annahme Müller-Waldes, daß in diesen beiden Figuren Jesus verkörpert sei, so scheint doch die Zuteilung gerade eines Bechers und eines Brotes an eine und dieselbe Person den symbolischen Charakter dieser Gegenstände zu erhärten. Allein wer in Betracht zieht, wie in den behandelten Skizzen und in dem gleich zu erörternden schriftlichen Entwurf Motive des Essens und des Trinkens noch einen Hauptbestandteil des Motivenschatzes überhaupt ausmachen — ganz im Gegensatz zum endgültigen Abendmahl — der wird es nicht auffällig finden, daß Leonardo auf eine Jüngerfigur die beiden nächstliegenden Grundmotive ausprobierend übertragen hat. Die Schlüsse, die Müller-Walde für die Bedeutung des Ganzen zieht, müssen demnach als

der strengen Auffassung des engen Verhältnisses zwischen Jesus und Johannes. Die recht unglückselig auf dem Tisch aufliegende Gestalt des letzteren[68] erscheint zwar schon mit den Figuren des Petrus und des Judas in Verbindung gesetzt, was uns den Gedanken eines Zusammenschlusses zur Gruppe schon ahnen läßt.

Im Louvre wird ein Blatt aufbewahrt, auf dem sich Figurenstudien für die großartige, jetzt in den Uffizien hängende, leider nicht über die Untermalung hinausgekommene „*Anbetung*" befindet. Auf diesem Blatte gewahren wir links unten den Erlöser. Es ist derselbe Typus wie in der Hauptgruppe der Windsorskizze, und wie dort wendet Jesus mit schmerzlichem Ausdruck das Haupt zur Seite. Doch weist er hier mit dem ausgestreckten Zeigefinger der Linken auf eine vor ihm stehende Schüssel, während die Rechte mit einer sprechenden Gebärde auf der Brust ruht. Dieser Entwurf, der direkt auf das Wort Christi: „*Wer mit mir die Hand in die Schüssel taucht, wird mich verraten*" — deutet, stellt eine (zwar schon in jener zweiten Redaktion in Aussicht genommene) Fortbildung der Windsorskizze dar, und muß somit zeitlich hinter diese versetzt werden. Denn es ist der die dramatische Spannung in höherem Grade erzeugende Moment gewählt, es erfolgt hier erst die allgemeine Bezeichnung des Verräters und noch nicht das diese Spannung schon lösende, gemeinsame Eintauchen in die Schüssel. Auch in stilistischer Hinsicht ergibt sich dieses Verhältnis: Dort noch ein Suchen; zwei Gebärdenstellungen. Hier ein knapp

verfehlt gelten: „*Wir sehen, Leonardo ist hier noch im Zweifel, für welchen der darstellbaren Momente des Abendmahls er sich zum Zwecke malerischer Schilderung entscheiden soll: zuerst scheint er zwei miteinander verquicken zu wollen, wobei die den Verrat betreffende Äußerung nur in ihrer Nachwirkung Bedeutung haben sollte, während die Einsetzungsworte, alle Bitterkeit verdrängend, im Vordergrund standen. Dann aber neigte der Sinn des Künstlers mehr und mehr der dramatisch wirksameren Entlarvung des Verräters zu, und er ändert verbessernd die Stellungen der Körperteile. Und um größere Klarheit zu gewinnen, setzte er rechts neben den ersten Entwurf einen neuen . . .*"

[68] Der Jünger ist unterhalb der Hauptgruppe noch einmal flüchtig angedeutet, das aufgestützte Antlitz jedoch, wie es scheint, nicht platt dem Tische zugekehrt, sondern mehr zur Seite, dem Beschauer zugewendet.

und eindeutig erfaßtes Gebilde, das bereits reife Gestalt angenommen hat... Ferner hat sich der Christus im Louvreblatt von Johannes bereits emanzipiert. Das ist ein ganz Neues, dem wir hier zum ersten Male begegnen; das bedeutet den ersten entscheidenden Bruch mit der Tradition. Oberhalb der Christusfigur erblicken wir nämlich eine auf die Ellbogen sich aufstützende, das Gesicht mit den Händen bedeckt haltende jugendliche Gestalt. Gehört sie wirklich zum *„Abendmahl"*, so kann ihre von den äußerlichen Vorgängen — sei's in Teilnahmslosigkeit, sei's in Schmerz — sich scheinbar abkehrende Gebärde nur für den ursprünglich stets schlafend dargestellten Lieblingsjünger des Herrn in Anspruch genommen werden. Um jedoch für den zu führenden Nachweis rascher die nötigen Voraussetzungen zu gewinnen, wollen wir uns sofort zur Betrachtung der fünffigurigen Hauptgruppe von sitzenden Männern und Jünglingen auf diesem zur *„Anbetung„* gehörigen Studienblatte wenden.

Auch diese Gruppe ist schon (z. B. von Frantz a. a. O. S. 59 und noch von Müntz a. a. O. pag. 189) mit dem *„Abendmahl"* in der Weise in Verbindung gebracht worden, als handle es sich um Figurenstudien zu letzterem. Müller-Walde ist dieser Ansicht entgegengetreten; und in der Tat, es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Figuren für die *„Anbetung"* bestimmt waren. Insbesondere wenn man, was in diesem Zusammenhang bisher, wie es scheint, noch nicht geschehen, bei den Skizzen zur *„Anbetung"* zwei verschiedene Entwürfe in Betracht zieht: den einen, in der sog. Galichon'schen Studie vorgebildeten, später für die Ausführung bestimmten Entwurf (jetzt im Louvre), nach welchem alles, was zum Vorgang in Beziehung gesetzt werden sollte, schließlich in einen breiten, nach vorn offenen Halbkreisgürtel um die Madonna konzentriert wurde — in einen doppelt und dreifachen Figurenwall, der mit den drei knieenden Königen als den vorkragenden Eck- und Eingangspfeilern wie die nach rückwärts zusammenlaufende Einschrägung einer skulpturengeschmückten Portalhalle anmutet.[69] Dann den anderen, von dem uns die Bühne und der

[69] In ähnlicher Weise bauen sich auch im „Abendmahl" die Glieder der beiden inneren Gruppen um die Hauptfigur auf.

Hintergrund in der bekannten Studie in den Uffizien erhalten ist. Dieser letztere Entwurf, um den es sich bei unserer Betrachtung vornehmlich handelt, war auf einen ausgedehnteren Plan und einen größeren Figurenapparat berechnet... Zwei Stufen, die durch die ganze Breite des Vordergrunds ziehen, führen auf den mit Steinfließen bedeckten und mit einem riesigen Notdach überspannten Hof einer Palastruine, die mit ihrer Frontansicht senkrecht auf den Vordergrund zuläuft, und von der nur noch das mit einem balustradenbewehrten Umgang versehene erste Stockwerk erhalten zu sein scheint. Auf den beiden mächtigen Freitreppen, die zu diesem Umgang aufsteigen, sowie hinter den Brüstungen und im Hintergrund des Hofes findet sich schon der reiche, vielfigurige Troß der Könige entwickelt; dagegen ist der Vordergrund noch freigelassen. Die Mitte war nun wohl für die Hauptszene: Maria mit dem Kind und den Königen bestimmt; zu beiden Seiten aber, auf der vorderen Kante der Plattform, sollten Figurengruppen ihren Platz finden, denen wir auf den Studienblättern im Besitze des Mr. John Malcolm (zwei Figuren unten), des M. Armand, jetzt P. Valton (drei Figuren, rechts oben), in Windsor-Castle (drei Figuren: Mittelgruppe!) und eben in der Louvrezeichnung (außer den zu betrachtenden fünf sitzenden und kauernden Gestalten, von denen drei im Gespräch zu einer Gruppe verbunden erscheinen, kommt hier noch der Alte mit der Krücke neben dem Jüngling in Betracht) begegnen.[70] Nun ist in meinen Augen — abgesehen von der für ein *„Abendmahl"* ganz und gar unpassenden Stellung der äußersten Figur rechts am Blattrand — nicht nur die Handzeichnung in Windsor-Castle, auf welcher der so charakteristische Drei-

70 Abbild. der „Anbetung" in den Uffizien bei Rosenberg-Knackfuss a. a. O. S. 23; der Malcolm-Studie ebenda S. 26; der in Windsorcastle bei Müller-Walde a. a. O. Abb. 74. —

So dürfte z. B. auf dem Armand'schen Blatte die stehende Jünglingsgestalt in Profilansicht oben rechts, welche die verschränkten Arme gegen den wagrecht gerichteten Oberschenkel eines auf eine stufenartige Erhöhung aufgestellten Beines aufstemmt und forschend den Blick nach links wendet, zur Eckfigur auf der rechten Seite der Plattform ausersehen gewesen sein. . . Gleich daneben erblicken wir zwei weitere Gestalten, wovon die eine, etwas hinter dem sitzenden Gefährten stehend, den einen Fuß ebenfalls auf einer solchen Erhöhung aufstützt, eine Stellung, die dieser Gruppe die entgegengesetzte Ecke der Plattform als Standplatz anweist.

verein der Gruppe wiederum im Zusammenhang mit der „*Anbetung*“ erscheint, ein Beweis gegen die Vermutung, die fünf Figuren seien als Entwürfe zu einem „*Abendmahl*“ aufzufassen, sondern es spricht vor allem der gewichtige Umstand dagegen, daß die untere (vordere) Kante der scheinbar einen Tisch vorstellenden Platte bei allen Figuren etwas oberhalb von deren Kniekehlen durchgezogen ist, so daß sie ursprünglich wohl unterschneidend, nicht überschneidend und demnach als der vordere Rand eines Sitzes gedacht war: Die Figuren waren eben dazu bestimmt, den Rand der Plattform einzunehmen. Nun aber erfolgte nachträglich die Zutat. Leonardo mag, mit dem Thema „Abendmahl“ beschäftigt, dieses Studienblatt wieder vorgenommen haben, als er sich vielleicht schon endgültig darüber klar geworden, daß er dieser Figuren für die „*Anbetung*“ nicht bedürfe; und da mag sich ihm beim Anblick des Dreivereins die Idee von dessen Verwendbarkeit als Gruppenmotiv gerade fürs „*Abendmahl*“ aufgedrängt haben. Jetzt wurde die vordere Stufenkante über die Beine der Sitzenden hinweg als Tischkante durchgezogen und eine hintere Kante hinzugefügt, um so den ungefähren Eindruck abzuschätzen, den dieselben Gestalten hinter einem Tische sitzend machten. Wenn ja sonst etwas, so verrät der linksseitliche Abschluß die Improvisation. Die Stellung der Eckfigur ist, ob man dort einen Tisch oder gar eine Stufe abschließen läßt, undenkbar. Dort war eben keine Abschlußkante: die Stufe lief weiter... Die Idee des Dreivereins, die wir in der Windsorskizze noch vergebens suchen, hat hier schon eine Gestalt gewonnen, welche die Erhebung dieses formalen Elements zum Gruppierungsprinzip nahelegte. Wir werden hier bereits an die Gruppe Matthäus-Thaddäus-Simon erinnert.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der das Gesicht in die Hände bergenden Halbfigur zurück, von der wir nachzuweisen haben, daß sie entweder der „*Anbetung*“ oder dem „*Abendmahl*“ angehöre. Im Zusammenhang mit der „*Anbetung*“ könnten wir sie nach ihrer Haltung nur als eine sich über die Brustwehr der Palastruine beugende Gestalt deuten, die, die hohlen Hände vor den Mund haltend, einem Gefährten auf dem Platze drunten etwas zuzurufen sich anschickte. Dem aber widersprechen gewichtige Gründe. Denn ein-

mal handelt es sich auf dem Entwurf in den Uffizien bei diesen Brüstungen nicht um Vorderansichten — und gar um volle Vorderansichten —; zweitens hätte es keinen Sinn gehabt, für die kleinen Nebenfiguren, die den Hintergrund und die Ruine zu beleben hatten, besondere Skizzen zu fertigen. Was wir in den Studien sehen, sind denn auch ausgesprochene Vordergrundsfiguren. Endlich aber hält jene Gestalt doch unbestreitbar die Augen bedeckt. Wer dächte da nicht sofort an den bisher stets schlafend dargestellten Johannes! So kann die Halbfigur wohl nur für das *„Abendmahl"* geschaffen sein. Man beachte nicht zuletzt auch die Art der Raumausnützung, vergleiche den Rhythmus der Gruppenfolge auf diesem Blatte mit dem anderer Studien zur *„Anbetung"*! Da wird sofort in die Augen springen, daß die beiden Halbfiguren Christi und des Jüngers später eingeschoben worden sind.

Aus alledem ergibt sich, daß in dem für den erweiterten, aber aufgegebenen Entwurf zur *„Anbetung"* geschaffenen Dreiverein in der Fünffigurengruppe der Louvreskizze der Meister nachträglich ein geeignetes Gruppierungsmotiv für das *„Abendmahl"* erkannte, die Wirkung desselben durch Andeutung der Konturen einer Tischplatte kontrollierte und dann Christus und Johannes, so wie diese Hauptfiguren zur Zeit in seinem Geiste typische Gestalt gewonnen hatten, beifügte. Wir werden weder in der sofort zu besprechenden großen Rötelstudie in der Akademie zu Venedig noch in jener schriftlichen Aufzeichnung Leonardos über Abendmahlsfiguren im South-Kensington-Museum die drei bedeutsamen Etappen auf dem Wege zur Vollendung: *Wahl eines der Kenntlichmachung des Judas vorangehenden dramatischeren Moments, Verselbständigung des Johannes, Gruppierungsprinzip* mit einer solchen Bestimmtheit angedeutet finden. In der Reihe der Entwürfe bezeichnet die Louvreskizze, so klaffend trotzdem noch die Lücke zwischen ihr und der endgültigen Gestalt des Abendmahls erscheint, das letzte vorläufige Entwickelungsstadium.

Daß aber auch die Windsorskizze zeitlich in die Nähe der Studien zur *„Anbetung"* zeugt die zu versetzen ist, dafür Verwendung eines Motivs, das in der Untermalung der *„Anbetung"* mit einer ge-

wissen Auffälligkeit angebracht erscheint. Ich meine das Motiv der die Augen mit der Hand beschattenden Figur („Petrus") zur Linken Christi. Angesichts der Galichonstudie (und den mit ihr zusammenhängenden Skizzen von Einzelfiguren) möchte man noch versucht sein zu glauben, diese Gebärde bedeute ein Schützen der Augen gegen grellen Lichteinfall, zumal die zwei Figuren, die in dieser Aktion dargestellt sind, beide auf einer Seite, der rechten, stehen. Die Art aber, wie sich die zwei — diesmal einander gegenüberstehenden — Figuren in der Untermalung an den Kopf greifen, läßt keinen Zweifel darüber walten, daß damit die Wirkung eines Wunderbaren, Unfaßlichen auf die Seele ausgedrückt werden soll: *„Was seh' ich! Wie wird mir! Ist's möglich!"* und dergl. Da kann von einem Schirmen, einem Beschatten der Augen keine Rede sein, im Gegenteil: Das in den Nacken zurückgeworfene Antlitz beider Figuren scheint sich geradezu absichtlich dem Lichte, das vom Kinde ausstrahlt, entgegenzudrängen. Hiernach dürfte auch in der Skizze zum *„Abendmahl"*, zu einer Darstellung also, die einen geschlossenen, gegen direkten Lichteinfall geschützten Raum voraussetzt, die Gebärde jenes „Petrus" so aufzufassen sein, wie in der Untermalung der *„Anbetung"*. Auch hier beugt sich die Gestalt etwas vor, als ziehe es sie direkt auf die sich über der Schüssel begegnenden Hände hin. Aber nicht freudiger Schreck, sondern starres Entsetzen führt die tastende Hand zur Stirne: *„Was seh' ich . . . Judas?!"*

Nun erwähnt auch jene schriftliche Aufzeichnung über Figuren zum Abendmahl eine solche Geste, und nicht nur aus diesem, sondern auch aus andern Gründen muß die Aufzeichnung zeitlich ebenfalls in nächste Nähe der Windsor- und der Louvreskizze gerückt werden. Doch wird es sich, bevor wir auf den Eintrag näher eingehen, empfehlen, zunächst die große — 39/26 cm messende — Rötelstudie in der Akademie zu Venedig zu behandeln, die ihrerseits ja in einer ihrer Figuren (s. oben!) mit der Windsorskizze zusammenhängt.

Der Meister ist, worauf sich wiederum ein Hauptanspruch auf die Echtheit der Studie gründen läßt, auch hier seiner Vorliebe für den Gebrauch der linken Hand beim Arbeiten gefolgt, d. h. er hat die Figuren in der Reihenfolge von rechts nach links aufgezeichnet. Dafür spricht auch der Umstand, daß die drei äußern, in einer Art Gruppe vereinigten Figuren — der einzige Dreiverein übrigens in der Studie — sichtlich am sorgfältigsten ausgeführt wurden. Bei dem zweiten Jünger rechts von Christus, d. i. bei der achten Figur, war der linke Rand des Blattes erreicht. Da es Leonardo hier jedoch nicht wie bei der Windsorskizze um einen ganz flüchtigen, nur eigentlich die Hauptgruppe berücksichtigenden Entwurf, sondern um die systematische Durchbildung der einzelnen Typen zu tun war, so gab er diesmal die Fortsetzung der Tafel, d. h. deren linkes mit vier Jüngern noch zu besetzendes Ende rechts unter dem Hauptteil in einem besonderen Rahmen. Eine dreizehnte Figur sitzt Christus auf der Leerseite des Tisches gegenüber — wir erkennen in ihr sofort Judas. Im übrigen sind den einzelnen Gestalten außer den ja ohne weiteres kenntlichen Hauptpersonen und einem einzelnen Jünger die Namen in der charakteristischen Spiegelhandschrift Leonardos beigegeben; zwei Jünger tragen irrtümlicherweise dieselbe Bezeichnung: *Filippo* bezw. *Filipo.* Es fehlen die Benennungen für Jakobus d. J. und Thaddäus. Da indes der eine der beiden mit *„Filippo"* benannten Jünglinge (oben rechts) eine ähnliche Handbewegung wie Jakobus d. j. im Wandbild ausführt, so dürfen wir ihn wohl mit dessen Namen belegen; jener ältere unbenannte Jünger (unten rechts) wäre dann Thaddäus. Darnach folgen einander von links nach rechts: 1. Bartolomäus *(„Bartolomeo")*, 2. Andreas *(„Andrea")*, 3. Philippus *(„Filipo")*, 4. Thaddäus (nicht benannt), 5. Petrus *(„Pietro")* und vor ihm 6. Judas (nicht benannt), 7. Christus und 8. Johannes (nicht benannt), 9. Jakobus d. Ä. *(„Jacopo magore")*, 10. Thomas *(„Tome")*, 11. Matthäus *(„Matteo"*; darüber gewahren wir ein durchgestrichenes „Tome"), 12. Simon *(„Simone")*, 13. Jakobus d. J. *(„Filippo")*.

Die erste Figur am linken Ende, *Bartolomeo*, ein bärtiger Greis mit weit zurücktretender kahler Stirn, sitzt, etwas zurückgelehnt, in steifer Haltung da, den Blick scharfspähend geradeaus, in

der Richtung der Längsachse des Tisches, gewandt. Die uns zugekehrte Rechte auf dem Tisch hält noch ein Brot gefaßt; unter dem ausgestreckten Arm kommt, mit diesem sich kreuzend, der linke, ebenfalls auf dem Tisch aufliegende Unterarm samt der ein Messerheft umspannenden Hand hervor. Die mehr als dilettantenhafte, unbehülfliche Ausführung speziell dieser verschränkten Armstellung ist selbst für eine Studie auffallend; aber man lasse nicht unbeachtet, daß es sich für Leonardo hier um die letzte der aufzuzeichnenden Figuren handelte, mit der er es wohl nicht mehr so genau genommen haben mag. Der nächste Jünger, *Andrea,* ebenfalls ein Greis mit dichtem Haupthaar und Bart in der Art des THADDÄUS in S. Maria delle Grazie, steht aufrecht hinter dem Tisch; den Körper wendet er jedoch etwas der Mitte zu, und die Augen des leicht gesenkten Hauptes scheinen den zwischen dem Herrn und Judas sich abspielenden Vorgang festzuhalten. Gleichzeitig weist die Rechte (mit dem Rücken nach außen) wohl im Sinne einer Beteuerung nachdrücklich auf die Innenfläche der ausgespreizten Linken. Die nächsten beiden Jünger kehren einander, im Gespräche begriffen, das Antlitz zu. Der erste, *Filipo,* ein Jüngling in der Art des PHILIPPUS in S. Maria delle Grazie, hat die Rechte wie erschreckt über das Vernommene auf die Brust gelegt, während der etwas erhobene linke Arm vom Gewand bedeckt ist. Der Jünger scheint den Erklärungen zu folgen, die ihm sein Nachbar, ein älterer unbenannter Apostel, wieder vom Typus unseres THADDÄUS und wohl auch *Thaddäus* vorstellend, gibt, und dies annähernd mit den Gesten CHRISTI im ausgeführten Wandbild, nur mit verwechselten Handbewegungen, d. h. so, daß die Rechte mit der Innenfläche (und demnach die Linke mit dem Rücken) nach außen gekehrt ist. Auch die nun folgenden beiden Gestalten hinter dem Tisch, Petrus und Christus, sind zueinander in Beziehung gesetzt. *Pietro* sucht mit schmerzlichem Ausdruck Christi Auge; seine mit dem Rücken nach außen gekehrte Rechte berührt nur mit den Fingerspitzen den Tisch, die Linke ist mit einer charakteristischen Gebärde halb erhoben, als suchte sie die ausgestreckte Rechte Christi mit dem Bissen in ihrer Bewegung zurückzuhalten. *Christus,* von auffallend zarten, lichten und vergeistigten Zügen, leicht über

die Schulter fließenden Locken und kleinem, in der Mitte geteiltem Bärtchen, reicht, wie eben angedeutet, mit nach rechts gewandtem Haupte und mit schmerzlich vergrößertem Blick dem ihm schräg (vor Petrus) gegenübersitzenden *Judas* den Bissen hinüber, während die Linke in einer Stellung, ähnlich der der Rechten Petri, auf dem Tisch ruht. Der Mund ist geschlossen. Der Verräter nun, in scheinbar kleinerer Gestalt als die übrigen, auf einem flüchtig angedeuteten Dreibein sitzend, kehrt das bartlose, ins Profil gestellte Haupt Jesu zu. Mit der Rechten macht er gegen diesen hin eine überraschte Bewegung, die Linke dagegen, die nur mit drei Fingern (dem Daumen, Zeig- und Mittelfinger) hinter dem Kinn hervorkommt, scheint den dargebotenen Bissen soeben zum Munde zu führen. Auf dem Tische steht zwischen ihm und Christus eine nur in den Konturen angedeutete, leere Schüssel. — Den Platz zur Linken Christi nimmt die sofort als *Johannes* zu identifizierende Gestalt eines Jüngers ein, der seinen Oberkörper platt vornüber auf den Tisch geworfen und den Kopf in den verschränkten Armen vergraben hat. *Jacopo magore,* wieder ein Philippustyp, bartlos, im Profil uns zugewandt, weist mit der Linken beteuernd auf sein Herz; die Rechte liegt mit der Schmalseite bekräftigend auf dem Tisch auf. So blickt der Jünger gespannt zu Christus hinüber, dessen Auge er, wie Petrus, forschend zu suchen scheint. Seine Gestalt wird von dem demonstrativ ausgestreckten rechten, über den Tisch auf Judas hinüberweisenden Arm seines Nebenmannes — wieder eines älteren mit *Tome* bezeichneten Jüngers — überschnitten. Letzterer beugt sich, offenbar aufs höchste überrascht, etwas im Sitze zurück und blickt mit grimmig-verächtlichem Ausdruck auf Judas. Die linke Hand hält einen wulstartig geknoteten Gewandzipfel fest. — Die letzten zu betrachtenden, in Wirklichkeit jedoch zuerst ausgeführten und zu einer Gruppe vereinigten drei Figuren sind *Matteo, Simone* und der *Filippo* der oberen Reihe. Dieser letztere, bartlos, mit langen dichten Locken und als Eckfigur im Profil gesehen, greift hinter seinem Nachbar zur Rechten nach *Matteo* hinüber, ähnlich wie im ausgeführten Wandbild JAKOBUS D. J. nach PETRUS hinübertastet. Der linke Arm ist, wie um den Körper bei der raschen Bewegung in Balance zu erhalten, etwas

erhoben und abgestreckt. — Die Mittelfigur stimmt in der Haltung des Körpers und vor allem in der Geste vollständig mit dem THADDÄUS der endgültigen Fassung überein, nur daß sie den Ecknachbar, auf den sie einredet, mit strengem Blick ansieht. — Die mit *Matteo* bezeichnete Figur endlich, wieder ein langlockiger und bärtiger Thaddäustyp, scheint eben erst durch Intervention der Eckgestalt auf den in der Mitte sich entwickelnden Vorgang aufmerksam gemacht werden zu sollen. Der Jünger ist damit beschäftigt, von einer mit zwei größeren Fischen besetzten Platte den einen derselben herauszunehmen.

Ein Vergleich zwischen der Rötelstudie und den oben betrachteten beiden Skizzen ergibt im Hinblick auf das vollendete Wandbild folgendes Verhältnis:

In der Hauptgruppe ist die Louvreskizze der Rötelstudie entschieden überlegen. Wohl tritt uns auf letzterer in den sichtlich verjüngten Zügen des Herrn ein veredelterer, vergeistigterer Typus entgegen — wobei die Verwandtschaft mit der Madonna in der untermalten Anbetung unverkennbar ist; wohl erscheint Johannes auch hier isoliert: wie aber diese Figur die Reihe der aufrecht Sitzenden jäh unterbricht, wie sie dadurch jeder Beziehung zu dem Vorgang, ja was weit schlimmer, sogar der zu Christus verlustig geht, wird sie, mehr noch als bei den Früheren, als eine überflüssige Last empfunden... Wohl sehen wir Leonardo hier auf den Spuren des Johannesevangeliums; aber zu der Erkenntnis des für die Darstellung dankbareren, eben eines der Kenntlichmachung vorangehenden Moments, ist der Meister noch nicht durchgedrungen. Die Kenntlichmachung erscheint versuchshalber wieder in zwei Phasen angedeutet: Jesus reicht den Bissen Judas hin, dieser führt ihn schon zum Munde... Noch ist die Gruppe *Matteo-Simone-Filippo* weit entfernt davon, ein in sich geschlossener Dreiverein im Sinne jenes auf der Louvreskizze zu sein. Jedenfalls glaubte sich der Meister schon genug damit getan zu haben, wenn er den einzelnen Figuren möglichst individuelles Leben einhauchte.

Aber dieses Leben durch das Kunstmittel einer auf dem Prinzip strenger Symmetrie beruhenden Zusammenfassung zur Gruppe gewissermaßen zu höherer Form erhoben zu zeigen, blieb erst der vollendeten Gestalt des Mahles vorbehalten.

Und was den letzteren Punkt anlangt, so hat die Studie auch der Windsorskizze gegenüber keinen positiven Fortschritt zu verzeichnen. Im Gegenteil: es findet sich dort in jener flüchtigen Nebenzeichnung, die Leonardo der Hauptgruppe anfügte, die Gebärde des in der Rötelstudie mit *Tome* bezeichneten Jüngers viel lebendiger und beziehungsreicher ausgestaltet. In der Studie ist die Figur isoliert; in der Skizze dagegen wendet sie, weit sich zurücklehnend und mit beiden ausgestreckten Armen nach der Mitte weisend, das Antlitz beinahe in Dreiviertelsprofil einem Nachbar zu ihrer Linken zu — vielleicht der Eckfigur; und da die letztere den Platz des Simon im ausgeführten Wandbilde einnimmt und wie dieser sitzend, das linke Bein vor das rechte gestellt, die Arme vom Körper abgestreckt, dargestellt ist; da ferner das bärtige, schon ältliche Haupt des *Tome* aus der Studie durch einen jüngeren, bartlosen Typus ersetzt ist, so dürfen wir in den beiden Gestalten die direkten Vorläufer zu Matthäus und Simon in S. Maria delle Grazie erblicken. Zu ihnen gesellt sich noch eine dritte Figur, die mit dem ausgeführten Wandbilde nachweisbar zusammenhängt: jener von uns „Petrus“ genannte Jünger rechts von Christus in der Hauptgruppe, der sich in heftiger Überraschung vorbeugt und auf die sich begegnenden Hände starrt, ist nach seiner ganzen Bewegung das ausgesprochene Prototyp für Jakobus d. Ae., dessen Platz er dort ja auch innehat. Nur daß sich seine Bewegung, entsprechend den Forderungen eines gewissen, noch zu erörternden Bildungsprinzips, in der Gruppe selbst umgearbeitet findet in dem Sinne, daß, wie wir sehen werden, dem ergebungsvoll gefalteten Händepaar des mit der Judasgruppe zuerst geschaffenen Johannes die fassungslos ausgebreiteten Arme einer korrespondierenden Figur gegenüberzustellen waren. Nur ungern dürfte sich Leonardo dazu verstanden haben, eines seiner erklärten Lieblingsmotive: das Beschatten der Augen mittelst der vorgehaltenen Hand, dahin umzugestalten.

In dieser Hinsicht enthält freilich auch die Rötelstudie im Keime mehr als ein Motiv, mehr als einen Gedanken, der auf die endgültige Fassung in S. Maria delle Grazie unmittelbar hinweist: So begegnen wir schon BARTOLOMÄUS und JAKOBUS D. J. in den mit *Bartolomeo* und *Filippo* (obere Reihe!) überschriebenen Figuren; PHILIPPUS im *Jacopo magore,* THADDÄUS gar wörtlich im *Simone.* Nur eben mußten, was schon in diesem Zusammenhang nicht genug betont werden kann, jeweils mehr oder weniger einschneidende Veränderungen mit Rücksicht auf das Gruppenbildungsprinzip getroffen werden. So war der *Bartolomeo* aus der Studie in S. Maria delle Grazie stehend darzustellen, damit er über das Hindernis, über die weit in den Tisch vortretende Schulter des JUDAS hinweg, die Hand des Herrn erblicken könne; der *Filippo* der oberen Reihe ließ sich zwanglos da eingliedern, wo seine nach der Mitte hindrängende Geste ihn eigentlich von selbst hinverwies: in die Nähe von PETRUS dessen rasche Vorwärtsbewegung dadurch an Bedeutung gewann; der *Jacopo magore* der Studie konnte als PHILIPPUS einerseits in seiner Eigenschaft als Kontrastfigur zu der förmlich in den Boden sinkenden Gestalt des JUDAS, andrerseits mit Rücksicht darauf, daß er über den zurückfahrenden Nachbar (JAKOBUS D. AE.) hin Christus ansehen sollte, stehend belassen werden; nur hatten sich an der Geste der Beteuerung nun beide Arme zu beteiligen, in einer straff geschlossenen Bewegung, die von der schuldbewußten Gebärde des Verräters wirksam abstechen sollte. *Simone* endlich, die geborene Zwischenfigur, verdankt ihre Beibehaltung als THADDÄUS vorweg der sich ergebenden Notwendigkeit, den dritten Jünger in der Gruppe als isolierte Figur in die Raumlücke zwischen den Fragenden und den Antwortenden (MATTHÄUS und SIMON) zu versetzen; dann aber dem Umstand, daß sie das, was sie hier dem *Filippo* versichert, geradesogut sich selbst versichern kann. Ähnlich verhält es sich ja auch, um dies gleich vorwegzunehmen, mit der dritten Figur in der entsprechenden Gruppe links, mit ANDREAS: JAKOBUS D. J. sollte, wie es schon die Studie vorsah, möglichst hinter einer anderen Figur her nach PETRUS fassen; es bot sich hier also eine auszufüllende Lücke; gleichzeitig sollte die hastig ansetzende, horizontal verlaufende Bewegung der Hände

durch ein vertikales Moment unterbrochen werden, wodurch die Bewegung scheinbar verlangsamt, in Wirklichkeit aber ihr Eindruck gesteigert wurde; und so fand — diesmal aus dem Typenschatz des schriftlichen Entwurfs — wiederum ein schon geschaffenes Motiv Verwendung.

Allein trotz der mannigfaltigen Beziehungen, welche die Rötelstudie mit dem Wandbild in S. Maria delle Grazie verbindet, hat die erstere dem letzteren keinerlei für die Komposition entscheidende Ideen vermittelt, sondern ihm nur mit ihrem Typenvorrat gedient. Man beachte übrigens die ziemlich einförmige Behandlung der Köpfe, die an frühere Darstellungen erinnert; es heben sich — die Hauptfiguren ausgenommen — im Grunde nur drei Typen heraus: die kurzhaarigen Alten *(Pietro, Tome),* die langhaarigen Alten (durchweg von der Art des THADDÄUS im ausgeführten Wandbild: *Bartolomeo, Andrea,* der unbenannte *Thaddäus, Matteo, Simone*) und die bartlosen Jünglinge (die beiden *Filippi* — obere und untere Reihe! — und *Jacopo magore*). In der Idee — welch' ein weiter Weg von da bis zum Louvreblatt! Dazwischen steht die Windsorskizze, die ja nicht nur in Typen der Nebenzeichnung, sondern auch in der wiederhergestellten Beziehung von Johannes zu Christus einen bemerkenswerten Fortschritt gegen die Studie bedeutet; und ungefähr auf derselben zeitlichen Stufe wie die Windsorskizze, oder zwischen dieser und dem Louvreblatt, steht, wie wir sofort sehen werden, der schriftliche Entwurf, von dem andeutungsweise schon die Rede war.

Er lautet nach dem von J. P. Richter[71] veröffentlichten Text[72] in möglichst wortgetreuer Übersetzung (wir fügen zur rascheren Orientierung in Klammern gleich Ordnungszahlen bei) wie folgt:

[71] J. P. Richter „The literary works of Leonardo da Vinci" London 1883, Vol. I, pag. 346/347 bezw. Nr. 665/666.

[72] Enthalten in dem *„Notebook, forming the second part of the bound Volume, marked II."* 126 pag. — 9,9/7,2 cm. — Forster Library, South-Kensington Museum. (Nach Richter wäre dies Heft zwischen 1493 und 1495 in Gebrauch gewesen).

No. 665. [S. K. M. II², 2a] *„Vno che beveua e lasciò la saina nel suo sito e volse la testa inverso il proponitore; vn altro tesse le dita delle sue mani insieme e cõ rigide ciglia si uolta al cõpagnio, l'altro colle mani aperte mostra le palme di quelle e alza le spalle inverso li orechi e fa la bocca della maraviglia;*



„Einer, der (1) *am Trinken war, läßt das Glas auf seinem Platze stehen und wendet das Haupt gegen den Redenden;*

Ein anderer (2) *spreizt die Finger seiner Hände zugleich aus und wendet sich mit strengen Brauen zu seinem Gefährten, ein anderer* (3), *mit offenen Händen, zeigt die Flächen derselben und hebt die Schultern gegen die Ohren und macht einen erstaunten Mund.*

Ein anderer (4) *spricht in das Ohr eines; und dieser* (5), *ihn anhörend, wendet sich gegen ihn, um ihm das Ohr zu leihen, ein Messer haltend in der einen Hand, in der andern das Brot, halb geteilt vom Messer. Ein anderer* (6), *im Umdrehen und ein Messer mit der Hand haltend, wirft mit dieser Hand ein Glas auf dem Tische um.*

Ein anderer (7) *legt die Hände auf den Tisch und schaut her. Ein anderer* (8) *bläst auf den Bissen. Ein anderer* (9) *neigt sich vor, um den Redenden zu sehen und beschattet mit der Hand seine Augen. Ein anderer* (10) *zieht sich zurück hinter den, welcher sich bückt, und schaut auf den Redenden zwischen der Mauer und dem Sich-Vorneigenden."*

Wir zählen also 10 Figuren — denn die Beschreibung des *„proponitore"* fehlt. Demnach ist wohl auch hier, wie teilweise auf der Nebenzeichnung des Windsorblattes, die Hauptgruppe mit den 3 Personen: Christus, Johannes und Judas, ausgeschaltet. Über diese, d. h. den darzustellenden Moment, scheint sich Leonardo klar zu sein. Man könnte immerhin bei *(8)* im Hinblick auf die Rötelstudie an Judas denken. Da es aber gerade Christus und Johannes sind, die Leonardo ausgelassen, ist es natürlich so gut wie ausgeschlossen, daß in der dritten unerwähnt gebliebenen Person irgend ein anderer, beliebiger Jünger der Beschreibung entgangen sein sollte.

Vn altro parla nell'orechio all'altro, e quello che l'ascolta si torcie inverso lui et gli porgie li orechi, tenendo vn coltello nel'una mano e nell'altra il pane mezzo diuiso da tal coltello; l'altro nel uoltarsi tenendo vn coltello in mano versa con tal mano vna zaina sopra della tavola.

No. 666. [S. K. M. II², 1b] *L'altro posa le mani sopra della tavola e guarda, l'altro soffia nel boccone, l'altro si china per uedere il proponitore e fassi ōbra colla mano alli ochi, l'altro si tira inderieto a quel che si china e vede il poponitore infra 'l muro et 'l chinato."*

Der Ausdruck *„il proponitore"*, den ich nach dem Richter'schen *„the speaker"* übersetzte, weist vielleicht auf das entwickelte Stadium der Louvreskizze hin, wonach Christus allgemein, ohne schon die Kenntlichmachung herbeizuführen, nach Matthäus XXVI, 23 das Eintauchen erst ankündet. — Wir unterscheiden 4 isolierte Figuren und 3 Zweivereine. Letztere konstituieren sich aus den Figuren *(1)* und *(2)* [der Gefährte von *(2)* kann nicht *(3)* sein, da es sonst nach Analogie von *(5)* heißen müßte *„al compagnio e quello che colle mani aperte mostra* etc."], *(4)* und *(5)*, sowie *(9)* und *(10)*. Vor allem interessiert die Gruppe *(4)—(5)*, deshalb, weil sie mit der für die endgültige Fixierung des Moments so bedeutsam gewordenen Gruppe Johannes-Petrus im ausgeführten Wandbild (s. später), mehr noch als der von Müller-Walde interpretierte Zweiverein links neben dem das Haupt erhebenden Jünger in der Windsorskizze, zusammenzuhängen scheint. Bei der Wichtigkeit dieses Punktes und um jedem möglichen Einwand von vornherein die Spitze abzubrechen, möchte ich nun umständlich die Gründe zusammenfassen, die gegen die Annahme sprechen, daß wir hier schon Petrus und Johannes bezw. die Illustration von Johannes XIII, 23 u. 24 vor uns haben. — Erstens begegnet uns das Motiv des Beschattens der Augen auch in der Beschreibung der Figur *(9)* wieder. Nach seiner Stellung neben Christus aber kann jener Jünger in der Hauptgruppe der Windsorskizze nur Petrus sein. Der Umstand nun, daß in dem schriftlichen Entwurf die Beschreibung der mit Figur *(9)* verbundenen Figur *(10)* auf Thomas im ausgeführten Wandbild hindeutet, also auf den Nachbar von Jakobus d. Ae. daselbst, als dessen Vorläufer wir ja gerade jenen „Petrus" erkannten, beweist, daß auch in dem Entwurf unter Figur *(9)* nur Petrus gemeint sein kann. Zweitens ist ja, nach unserer Annahme, Johannes eine der drei Figuren, die in der Beschreibung fehlen. Aber gesetzt selbst, er fehlte nicht, und es wäre außer Christus ein ganz beliebiges Jüngerpaar ausgelassen, so daß wir uns genötigt sähen, den Verräter mit Figur *(8)* zu identifizieren — denn welche andere Beschreibung paßte sonst auf Judas — so könnten unter *(4)—(5)* erst recht nicht Johannes und Petrus zu verstehen sein. Denn wollte Leonardo die Kenntlichmachung als vollzogene Tatsache hinstellen

(Figur *(8)* bläst auf den Bissen!), so konnte er wohl zwei beliebige Jünger zu jener charakteristischen Gruppe vereinigen, mußte es aber geradezu vermeiden, daß man Petrus und Johannes in ihnen vermutete, weil die Hervorhebung dieser den früheren Moment voraussetzenden Stelle des Johannesevangeliums ja einen sinnlosen Anachronismus ergeben hätte. — Der philologischen Schwierigkeiten endlich gar nicht zu gedenken, die denjenigen erwüchsen, die auf der Bezeichnung Petrus-Johannes beständen. Sie müßten den Beweis erbringen, daß der Zusatz hinter *(5)*: *„un coltello nel' una mano e nell' altra il pane mezzo diviso da tal coltello"* sich eigentlich auf *(4)* (den Sprechenden, also Petrus) zurückbeziehe. Denn daß Leonardo den Lieblingsjünger, der an Jesu Brust lag, daß er den Johannes der Tradition je so frei ausgestaltet, ihm ein Messer in die eine, ein Brot in die andere Hand gegeben hätte, ist schlechthin ausgeschlossen. Deutlich genug konnten wir ja erkennen, wie langsam sich der Meister gerade in dieser Figur von der Tradition losrang. — Gelänge aber selbst das Unmögliche, den Zusatz auf Figur *(4)* zu beziehen, so hätten wir eine Petrusfigur gewissermaßen mit gebundenen Händen. In diesem Fall aber wäre auch nicht der geringste Anhaltspunkt für die Annahme geboten, daß es sich hier um eine Fragestellung, also überhaupt um Petrus und Johannes handle.

Somit hat das Motiv mit der Johannesgruppe in der endgültigen Fassung nichts zu tun: Dies erhellt auch sofort, wenn man seine Provenienz näher ins Auge faßt. Denn im Grunde stellt der genannte Zweiverein nur die lebendig-individuellere Umbildung der Gruppe mit dem *Filipo* der unteren Reihe und dem unbenannten *Thaddäus* in der Rötelstudie dar. Dort wenden sich die beiden Figuren noch ganz in der Auffassung des alten Repräsentationsbildes schwerfällig und feierlich einander zu, und nur die Gebärden sprechen mehr, als irgendwo bisher. In der Windsorskizze dagegen drängt sich der Mitteilende fast ungestüm dem Gefährten auf und lehnt sich an dessen Schulter... Weiter unten werden wir die Momente zusammenzufassen suchen, die für die Entwicklung der einzelnen Typen gerade in dieser Hinsicht maßgebend gewesen sind.

Wir erinnern uns auch an jene Figur, in der wir den Vor-

läufer zu MATTHÄUS erkannten, an den *Tome* der Rötelstudie und an seine Fortbildung in der Windsorskizze. Dieser Jünger begegnet uns auch hier wieder in Figur *(2)*; wobei der Zusatz *„con rigide ciglia“* die flüchtigen Zeichen auf dem Windsorblatte sehr glücklich ergänzt. . . Die Bedeutung von Gruppe *(9)*—*(10)* wurde von uns bereits erörtert. Wir haben demnach in Figur *(10)* zu dem Prototyp des älteren Jakobus das des Thomas neu hinzugewonnen, ja mehr noch, den Typus der ganzen Gruppe mit THOMAS und JAKOBUS D. AE., da diese Jünger im ausgeführten Wandbild ja zusammengehören... In Figur *(7)* dürfte es sich um eine ziemlich treue Wiederholung des *Bartolomeo* der Rötelstudie handeln, der, wie wir feststellten, als der Vorläufer zu dem gleichnamigen Jünger im Wandbild zu betrachten ist — nur daß die Attribute Messer und Brot hier auf Figur *(5)* übertragen sind... Mit der ganz besonders bezeichnenden und köstlichen Wendung endlich *„e fa la bocca della maraviglia“* führt die Beschreibung in Figur *(3)* das Prototyp des ANDREAS in den Typenschatz ein, welch' letzteren sie so bis auf die fehlenden Vorbilder zu den überhaupt neu zu schaffenden Gliedern der Hauptgruppe mit JUDAS, JOHANNES und PETRUS vervollständigt.

Leonardo geht in der Rötelstudie vom Refektorienbild des Castagno aus. Aber schon bei dem ersten Versuch, in der zu einer Art Dreiverein zusammengeschlossenen Gruppe *Matteo-Simone-Filippo* eine lebendigere Silhouette zu erzielen, wird er sich der Unzulänglichkeit des alten Schemas bewußt, fühlt er die relative Armut der im Vertikalismus der Primitiven begründeten, steif-feierlichen Bewegungsmotive. Er nimmt in der Windsorskizze, sowie in dem schriftlichen Entwurf zu einer überwiegend genrehaften Auffassung seine Zuflucht und richtet auf die typischen Verrichtungen bei einer Mahlzeit sein besonderes Augenmerk, indem er den Schrecken, das Erstaunen durch hastig umgestoßene Trinkgläser, durch mitten im Essen und Trinken gelähmte Bewegungen wirksam zu illustrieren weiß. Dadurch gewinnt der Meister neuartige Gruppensilhouetten; und nach Überwindung der Vertikalen kehrt er in der endgültigen Fassung wieder zu der symmetrisch

streng gebundenen, von allem Zufälligen gereinigten Idealtypus des Refektorienbildes zurück... An jenes Übergangsstadium erinnert im ausgeführten Wandbild höchstens noch das (nicht einmal ganz sicher beglaubigte!) Salzfaß (vergl. Anm. 35); selbst den Gebrauch des Messers hat der Meister — wohl in Anlehnung an Ghirlandajo — als ikonographisches Attribut auf die Person des Petrus beschränkt. [73]

Den bedeutsamsten Anstoß zur Rückkehr und damit zur Lösung des Problems hat ohne Zweifel die klassisch-vorbildliche Form jenes Dreivereins auf dem Louvreblatt gegeben, den Leonardo, wie wir sahen, für einen andern Zweck, für eine zweite Redaktion seiner *„Anbetung“* geschaffen hatte und den er, wie wir weiter nachweisen konnten, unter Hinzufügung zweier wichtiger Figuren zum *„Abendmahl“*, der des Erlösers und des Johannes, späterhin revidierte. Die Idee, vier symmetrisch bewegte Dreivereine um einen ruhenden Pol, um die Hauptperson, um Christus, zu gruppieren, lag jetzt greifbar nahe. Daraus aber folgte von selbst die Notwendigkeit der Einbeziehung des zwölften Jüngers, des Judas, in die Schar der übrigen. Und schon hatte auch die von ihrem traditionellen Platz an Jesu Brust losgelöste Gestalt des Johannes in der Louvreskizze soweit sich verselbständigt, daß sie sich ohne weiteres einer der zu bildenden Gruppen eingliedern ließ.

Mußte schon der Umstand, daß die Figur des Verräters nun als ein gewissermaßen gleichwertiger Komponent in der Zwölfzahl erscheinen sollte, sicherlich mitbestimmend auf den Entschluß des Meisters wirken, einen der Kenntlichmachung vorangehenden Moment zu wählen, so ist die Wahl des *„Unus vestrum“* nicht zuletzt auch als das Ergebnis der Versuche, die wir Leonardo ge-

73 Die Kopie aus der Certosa trifft, unbeschadet ihrer sonstigen Vorzüge, die Absicht der Originalschöpfung hier sicherlich nicht, wenn sie mehrere Messer, darunter auch eines unmittelbar unter der linken, im Original jetzt verschwundenen Hand des Thomas auf dem Tische angeordnet zeigt. Zwar ist das Messer in der Rechten des Petrus von den lediglich zum Mahle gehörigen Messern ausdrücklich dadurch unterschieden, daß es viel größer und in einer Scheide verschlossen — als eine Art am Gürtel zu tragende persönliche Handwaffe charakterisiert — erscheint. Allein andrerseits kann das Messer neben Thomas zu ganz falschen Deutungen verleiten, wie Bossis Auslegung beweist, Thomas taste drohend nach einem Messer: „colla sinistra . . . accenna di prendere un coltello“ (a. a. O. pag. 102 u. 179).

rade in dieser Richtung machen sahen, und die ihn mit Notwendigkeit auf die Bevorzugung eines der früheren Momente hindrängten, zu betrachten. Zuerst, in der Rötelstudie, läßt er Jesus nach dem Johannesevangelium den Bissen dem Verräter hinreichen, gleichzeitig aber den so Gekennzeichneten diesen Bissen schon zum Munde führen. Also ein eingestandenes Tasten, Suchen nach dem geeigneten Moment... Dasselbe Schwanken dann in der Windsorskizze, wo die Hände — diesmal nach Matthäus XXVI, 23 bezw. 25 — in die Schüssel tauchen sollen. Doch in der zweiten Redaktion bereits das Aufblitzen der Idee, den Verräter den überraschten Jüngern noch nicht zu zeigen. Die Kenntlichmachung konnte die Teilnehmer des Mahls zu Vertikalen erstarren, sie gegenseitig isolieren; die Ungewißheit dagegen mußte sie zu konvex silhouettierten Gruppenbildern zusammendrängen... Die fragmentarische Nebenzeichnung auf dem Windsorblatte nimmt den so fruchtbaren Gedanken sofort auf: Judas (Jesus fehlt hier!), seiner Entlarvung freilich gewärtig, hat sich noch nicht vom Dreibein erhoben. Klar erfaßt den Moment die Zeichnung im Louvre — auf der sich die Resultate der vorläufigen Entwicklung überhaupt zusammendrängen —: Christus weist mit beredtem Zeigfinger auf die Schüssel, ankündigend: „Wer die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten." Das ist ganz offenbar auch der *„proponitore"* des schriftlichen Entwurfs. Und schon hier können wir uns den Judas auf die andere Tischseite mitten unter die Jünger versetzt denken. Der Tendenz nach war also die Wahl des noch früheren Momentes, des *„Unus vestrum"* wohl vorbereitet; doch werden wir sehen, daß für diese Wahl schließlich ein ganz anderer Faktor ausschlaggebend wurde.

Demnach hat nicht etwa ein Zurückgreifen auf die Rötelstudie Leonardos Aufmerksamkeit neuerdings auf das Johannesevangelium gelenkt. Nach dem Zusammenhang, den wir zwischen den Vorstudien hergestellt haben, unterliegt es keinem Zweifel, daß die vier Entwürfe, die Louvreskizze ausgenommen, lediglich Motive, Anregungen für die einzelnen neuzuschaffenden Typen hergegeben haben. So wenig die Tatsache der Bissenüberreichung an Judas ein Beweis dafür ist, daß die Rötelstudie der endgültigen Fassung

in S. Maria delle Grazie unmittelbar vorausging, ebenso wenig rechtfertigen auch die aus der vergleichenden Betrachtung der Christusfigur in Wandbild und Studie auffällig sich darbietenden Analogien einen derartigen Schluß. Wir haben die Erscheinung so naher Verwandtschaft im Typus vielmehr darauf zurückzuführen, daß Leonardo, durch die Phasen einer Art läuternden Realismus' hindurchgehend — woraus sich die derbere Auffassung auch seines Christus in der Windsor- und Louvreskizze erklärt — mit vervollkommneten Mitteln von selbst wieder an die rhythmische Gebundenheit des alten Refektorienbildes und damit naturgemäß an den in der Rötelstudie bereits idealisierten Christus anknüpft. Hierbei erkennt er die formale Bedeutung des durch die charakteristische Lage der Arme bedingten Dreiecksumrisses, faßt das Motiv jedoch mit Rücksicht auf die frontale, alles überragende Mittelpunktsstellung der nun einzig zu isolierenden Hauptfigur symmetrisch strenger auf.

Überblicken wir endlich die Reihe der Figuren, die der Meister als für seine Zwecke geeignet aus dem Zusammenhang der drei Entwürfe beliebig herausriß, um sie nach einer der Idee des neuen Ganzen angepaßten Umgestaltung der endgültigen Fassung einzuverleiben — so gelangen wir zu dem überraschenden Resultat, daß in dieser Zahl die Prototypen gerade für jene drei Jünger fehlen, aus denen sich der so wichtige Dreiverein mit Johannes, Petrus und Judas konstituieren sollte. Schon diese Tatsache dürfte die ausgesprochene Vermutung, die Johannesgruppe sei zuerst entstanden, d. h. aus dem Vollen geschöpft, zur Gewißheit erheben. Da die Gruppe, wie wir sofort erkennen werden, die Bedingungen für die Wahl des *„Unus vestrum“* enthält; da ferner der Umfang der Veränderungen, die an dem für den korrespondierenden Dreiverein Thomas - Jakobus d. Ae. - Philippus ausgewählten Prototypenmaterial vorgenommen wurden (man denke an die die Augen mit der Hand beschattende Jüngerfigur [Windsorskizze], aus der Jakobus d. Ae. hervorgegangen!) nur unter dem Gesichtspunkt verständlich ist, daß dieser Dreiverein sich eben nach einem schon bestehenden zu richten hatte — so erhellt, daß die Johannesgruppe als der Ausgangspunkt für die Bildung des Ganzen überhaupt anzusehen ist.

Übersichtshalber seien die von uns namhaft gemachten Prototypen für die übrigen zehn Figuren nochmals in gedrängter Kürze zusammengestellt. Es sind hervorgegangen:

Bartolomäus aus dem „*Bartolomeo*“ der Rötelstudie, bezw. aus Figur *(7)* des schriftlichen Entwurfs;

Jakobus d. J. aus dem „*Filippo*“ der oberen Reihe in der Rötelstudie;

Andreas aus Figur *(3)* des schriftl. Entwurfs — speziell für den Gestus beachte man die Anlehnung an den „Taddeo“ des Castagno;

Christus aus der gleichnamigen Figur in der Rötelstudie;

Thomas aus Figur *(10)* des schriftl. Entwurfs;

Jakobus d. Ae. aus dem Petrus der Windsorskizze (Hauptgruppe), bezw. aus Figur *(9)* des schriftl. Entwurfs;

Philippus aus dem „*Jacopo magore*“ der Rötelstudie;

Matthäus aus dem „*Tome*“ der Rötelstudie, bezw. aus der dem „*Tome*“ entsprechenden Figur in der Windsorskizze (Nebenzeichnung), bezw. aus Figur *(2)* des schriftl. Entwurfs;

Thaddäus aus dem „*Simone*“ der Rötelstudie;

Simon aus der rechten Eckfigur in der Windsorskizze (Nebenzeichnung).

Hiervon entfallen auf die Rötelstudie 4 (Jakobus d. J., Christus, Philippus und Thaddäus), auf die Windsorskizze 1 (Simon) und auf den schriftlichen Entwurf 2 Figuren (Andreas und Thomas); auf die Rötelstudie und den schriftlichen Entwurf gemeinsam 1 (Bartolomäus), auf die Windsorskizze und den schriftlichen Entwurf ebenfalls 1 Figur (Jakobus d. Ae.); endlich auf die Rötelstudie, die Windsorskizze und den schriftlichen Entwurf gemeinsam 1 Figur (Matthäus).

Die Rötelstudie ist also im ganzen mit 6, die Windsorskizze mit 3, der schriftliche Entwurf mit 5 Figuren beteiligt; außerdem die beiden letzteren mit je einer schon vorgebildeten Gruppe (Zweiverein): Die Windsorskizze in den für Matthäus und Simon, der schriftliche Entwurf in den für Jakobus d. Ae. und Thomas bestimmten Figuren.

Daß die zur *„Anbetung"* gehörige Gruppe in der Louvrestudie tatsächlich den Anstoß zu der Idee gegeben hat, den Dreiverein zum allgemeinen Gruppenmotiv zu erheben, ersahen wir daraus, daß auf demselben Studienblatte Johannes von Christus isoliert und in aufrechter Haltung erscheint. Nun war noch durch Einbeziehung des Judas in die Reihe der übrigen Jünger die erforderliche durch drei teilbare Zwölfzahl zu gewinnen; denn für den Platz der als Mittelfigur zu isolierenden dreizehnten Figur konnte selbstverständlich nur Christus in Betracht kommen. Der entscheidende Bruch mit der Tradition, der sich einerseits in der Verselbständigung des Johannes, andrerseits in dieser Einbeziehung des Verräters kundgibt, ist somit lediglich als eine bedingte Folgeerscheinung des Gruppierungsgedankens zu fassen.

Wir konnten oben den indirekten Nachweis führen, daß die Johannesgruppe im ausgeführten Wandbild zuerst entstanden sei. Da schon bei Castagno, vor allem aber in der Rötelstudie und auch in der Hauptgruppe der Windsorskizze die beiden Jünger, die ausdrücklich kenntlich gemacht zu werden pflegten: Petrus mit kurzgeschorenem Greisenhaupt und rundgeschnittenem Bart und an Jesu Brust Johannes, der Jüngling, rechts und links vom Herrn sitzen, so daß die drei Figuren gewissermaßen die Basis eines Dreiecks bilden, dessen Spitze Judas diesseits des Tisches darstellt — so lag es ja nahe genug, bei der Konstituierung des ersten Dreivereins diese drei wichtigsten und namentlich bezeichneten Personen der traditionellen Abendmahlsschöpfungen zu Trägern der ersten Gruppe zu machen.

Auch lassen sich unschwer die Beweggründe feststellen, die den Meister veranlaßten, die Gruppe nun nicht etwa links von der Hauptfigur, sondern sie zu deren Rechten anzuordnen... Unter normalen Verhältnissen wird jemand einen Gegenstand mit der rechten Hand fassen. Hätte Christus den Bissen nun dem zu seiner Linken sitzenden Verräter zu übergeben gehabt, so würde er dies nur mit unbequem verschränkten Armen oder indem er sich nach ihm umwendete, haben ausführen können. Dies Moment hat Leonardo bei der Wahl des Platzes der Johannesgruppe zweifellos berücksichtigt; aber es kommt noch ein anderes hinzu. Das Refektorium zu S.

Maria delle Grazie ist bekanntlich so orientiert, daß die Bildwand nach Norden liegt. Man hat also durch die linken Seitenfenster die Abendsonne. Da sich die Szene des letzten Mahles bei einbrechendem Abend abspielte, so ließ der Meister in wohlerwogener Anpassung an die natürlichen Verhältnisse von links her durch eine gedachte — gleichsam aber durch die wirkliche — Fensteröffnung in seinen weiten, tiefen Saal Licht herein fluten, welches die dem Vordergrund zugekehrte Längshälfte der Tafel samt den Köpfen der Sitzenden streift und hell auf die gegenüberliegende Wand auffällt... Den Saal vertiefte er dann nach hinten so mächtig, daß das durch die Hinterwandsöffnungen eindringende, nördliche Licht — eine von der Abendsonne überglänzte Hügellandschaft blickt herein — nur eben hinreicht, um die unmittelbar im Rahmen jener Öffnungen erscheinende Figur Christi und den Kopf des Thomas als duftigere Silhouetten sich abheben zu lassen. Das einfachste Mittel der Kontrastierung zwischen Judas und dem Herrn bestand nun darin, ersteren in der Richtung des einfallenden Lichtes auf Christum schauen zu lassen, so daß er im Gegensatz zu jenem mit beschattetem Antlitz dasaß. Somit war auch nach den von Leonardo jedenfalls von vornherein ins Auge gefaßten Beleuchtungsverhältnissen die Lage des Platzes von Judas und damit der Gruppe zur Rechten des Herrn notwendig bedingt. — Im Hinblick auf die starke Inanspruchnahme der Rötelstudie durch den auswahltreffenden Meister könnte man übrigens auch an eine nur mechanisch bewirkte Translation denken, wonach der Verräter in der Studie einfach auf die andere Seite des Tisches hinübergeschoben worden wäre.

War aber Judas' Platz einmal solchergestalt bestimmt, so konnte es auch nicht fraglich sein, daß er in allernächste Nähe Christi zu sitzen kommen mußte. Denn ob Leonardo die Kenntlichmachung selbst oder einen ihr vorangehenden Moment darzustellen beabsichtigte — gleichviel: der Platz des Judas mußte so gewählt sein, daß sowohl die Überreichung des Bissens, als auch das gemeinsame Eintauchen in die Schüssel von diesem Platze aus ohne ein Sich-Erheben oder Wegtreten möglich erschien.

Der Verräter mußte daher, da den Platz nächst Jesu naturgemäß der Lieblingsjünger einzunehmen hatte, mindestens für die

zweite Stelle in Betracht kommen, wenn nicht auf die Möglichkeit, ihn mit Christus korrespondieren zu lassen, verzichtet werden sollte. So wurde Petrus von selbst zur äußersten Figur.

Nun spricht nach Lage der Dinge alle Wahrscheinlichkeit für die Annahme, daß der Meister auch innerhalb des neuen Kompositionsschemas zunächst noch den Moment der Kenntlichmachung zu verkörpern trachtete. So sehr der Christus der Louvreskizze durch die dramatischere Beziehung seiner Geste dem in der Rötelstudie überlegen ist, so hat doch nicht er, sondern — und daran müssen wir festhalten — in allen Einzelheiten der letztere zum Vorbild gedient. Diese Figur mußte dem Meister um so geeigneter erscheinen, als ihr Umriß, von Johannes unbelastet, den strengen Forderungen der nun wieder zum Prinzip erhobenen Symmetrie besser entsprach. Ja selbst für den Fall, daß Leonardo die Konsequenz des in der Windsorskizze angedeuteten, auf dem Louvreblatt klar gekennzeichneten Fortschritts zu ziehen bedacht war, konnte er die Figur fast unverändert aus der Studie herübernehmen. Denn wie jener Christus nach dem Matthäusevangelium mit Beziehung auf das Eintauchen der Hände, so konnte dieser nach dem Evangelium des Johannes mit der einen Hand auf die Schüssel weisen und von der Bewandtnis, die es mit dem Bissen in seiner andern Hand habe, reden.

Wir haben somit nur diese beiden Möglichkeiten ins Auge zu fassen: Überreichung des schon eingetauchten, Erklärung der Bedeutung des erst einzutauchenden Bissens. In ersterem Fall hatte sich Judas mit ausgestreckten Händen vor, d. h. gegen die Mitte zu, zu beugen, sich Jesu zu nähern. Sollte hiebei jedoch die Figur des Johannes, die vom Standpunkt der in sich geschlossenen Dreivereine eine Annäherung an die isolierte Hauptfigur nicht mehr vertrug, von der Gestalt des Verräters nicht verdeckt werden, so mußte sie notwendig nach rechts ausweichen, wodurch eine Berührung mit der äußersten Figur, mit Petrus, unvermeidlich ward. Aber auch in dem zweiten möglichen Falle, wo der noch nicht bezeichnete, jedoch seiner unmittelbar bevorstehenden Entlarvung entgegensehende Verräter — ähnlich wie später in dem Wandbilde — betroffen zurückzuprallen hatte, mußte, um dem Verdecktwerden

zu entgehen, wiederum die Figur eines Nebenmannes, diesmal die des Petrus, ausweichen; und so treten beide Male Petrus und Johannes zu einer engeren Gruppe zusammen. Die sich hieraus ergebende Notwendigkeit einer geistigen Motivierung dieses formalen Zusammenschlusses dürfte nun Leonardo unmittelbar auf jene Stelle im Johannesevangelium hingeleitet haben, wonach Petrus den Johannes nach dem Namen des Verräters zu forschen veranlaßt.[74] Die Frage aber setzte einen anderen als die bisher gewählten Momente voraus; und da mag den Meister die Erkenntnis durchzuckt haben, daß jener erschütternde Augenblick, der alle unvorbereitet trifft, unendlich dankbarer für die künstlerische Darstellung sei, als der die dramatische Spannung schon lösende der Kenntlichmachung; daß in der zwölffach zu zeigenden Wirkung des „*Unus vestrum*“ Probleme schlummerten, die weit über die Grenzen des bisher zu Leistenden und Geleisteten hinausgingen. JUDAS, noch nicht kenntlich gemacht, mußte zurückweichen; dafür wirft sich PETRUS auf JOHANNES: dieser neigt sich zu ihm hin. Die Gruppe, der Grundtyp für die übrigen Dreivereine, in dem keimartig alle Möglichkeiten für die Bildung der andern Komponenten des gewaltigen Bewegungsaktes lagen, war somit geschaffen.

Die nächste Konsequenz bestand in der Konturierung der Gestalt CHRISTI. Die Isolierung erforderte einen völlig symmetrischen Aufbau. Wir haben früher schon auf die Bedingtheit des Dreiecksumrisses aufmerksam gemacht. Er war kompositionell also in der Tat notwendig; durch ihn war die Lage der Arme bezw. die der Hände bestimmt, und dadurch die pantomimische Ausdrucksfähigkeit auf jene beiden Gesten beschränkt. Indessen mußte der Zwischenraum zwischen der Gestalt Christi und dem noch nicht bezeichneten, nur eben für den Beschauer kenntlich gemachten Verräter nach Möglichkeit noch gesteigert werden. Nicht genug

74 Daß, nachdem die Umstände dergestalt eine Verbindung zwischen Johannes und Petrus einmal inauguriert hatten, die Reminiszenz an die Gruppe *(4)* — *(5)* des schriftlichen Entwurfs (oder an die entsprechende in der Nebenzeichnung der Windsorskizze) auf die Wahl gerade dieses Motivs einen gewissen Einfluß ausgeübt hat, soll nicht bestritten werden.



daher, daß sich Judas nach vollführter Drehung seines Körpers zurücklehnt, daß Johannes mit zwar lockeren, doch dem Umriß des Oberkörpers sich anschmiegenden Armen auf seinem Sitze seitlich gegen die Gruppe eindrängt (die Lage der gefalteten Hände auf dem Tische lassen auf den ursprünglich eingenommenen Platz der Figur schließen!) und das Antlitz auf die dem Petrus zugekehrte Schulter senkt —: Die Kluft wird erst dadurch so recht fühlbar, daß auch das Haupt Christi aus seiner ursprünglich frontalen Stellung in eine zu der seitlichen Neigung der Johannesbüste divergierende gebracht ist. Hieraus folgte zugleich, daß die von Antlitz und Blick überschattete linke Hand nun die Hauptgeste, die Verkörperung des *„Unus vestrum"* zu übernehmen hatte — der rechten blieb das *„Amen vobis dico"* überlassen.[75] — Das Zusammenwirken all' dieser Faktoren aber gestaltete sich geradezu zu einem Triumph des darstellerisch Möglichen: JUDAS ist in schickliche Entfernung gebannt, eine gähnende Cäsur trennt ihn von der Person Christi, seine Gruppe, mit der er formal unlösbar verschmolzen ist, scheint ihn festzuhalten — und dennoch steht er im Vordertreffen, der einzige, der dem Herrn Antlitz und Hände zuwendet.

Von hier aus betrachtet stellt sich die Schöpfung in ihren partiellen Äußerungen mehr oder weniger als die Konsequenz des jeweils Vorhergeschaffenen dar. Jetzt ist es kein Tasten mehr: jetzt ist es ein Sichten, ein Auswahltreffen, ein bewußtes Unterordnen unter ein gewonnenes Schema, das den Meister nun mit be-

75 Scheinbar ist es also doch mehr zufälliger Natur als vom Meister förmlich beabsichtigt, daß die rechte Hand, dem Natursinn entsprechend, mit den Gesten beginnt: denn säße Judas links vom Herrn, so hätten die Gebärden des letzteren vertauscht werden müssen und die linke Hand würde zuerst sprechen. Allein wir dürfen nicht vergessen, daß Judas eben auch zum großen Teil mit besonderer Rücksicht darauf, daß die Rechte Christi ihm später den Bissen überreichen soll, nicht links sitzt. Ist daher die auf S. 48f. für Leonardo in Anspruch genommene Überlegung nach dem genetischen Befund auch nicht unbedingt beweisbar, weil die primäre Ursache für die Übertragung des *„Amen vobis dico"* gerade auf die rechte Hand eine andere sein muß, so ist sie doch sekundär möglich und im Hinblick eben auf die andern, unzweifelhafteren Fälle sogar wahrscheinlich.



rechnendem Auge seine Skizzen überprüfen, hier und dort geeignete Figuren herausgreifen, sie umbilden, sie einsetzen läßt... Genie und Zufall hatten sich vereinigt, um jenen an geistigen wie an formalen Anregungen beispiellos ergiebigen Typus der Stammgruppe hervorzubringen, jener Gruppe, die zugleich den Fingerzeig für den Moment enthält, der der ideelle Mittelpunkt des Ganzen werden sollte: nun arbeitet vorwiegend der klügelnde Verstand und reiht mit fast mathematischer Logik Figur an Figur, Gruppe an Gruppe. Hierbei wird — hauptsächlich für die rechte Seite — das *Motiv der symmetrischen Kontrastierung*, wie ich es nennen möchte, erzeugender Faktor, Hauptmittel zur Ausgestaltung; und andrerseits bildet der in der Stammgruppe festgelegte und nun für den ganzen Bewegungsakt zum Prinzip erhobene rein pantomimische Charakter ein wichtiges normatives Element. Denn die Pantomime bedingte entweder die Blickrichtung einzelner auf die linke Hand Christi, als der Verkörperung der eben ausgesprochenen, für das Verhalten der Tischgesellschaft entscheidenden Worte, oder die Nachahmung jener Geste selbst, mit augenfälligem Hinweis derselben auf die Mitte. Außerdem konnte der Meister noch einige Figuren, die in Bewegung und Haltung zu zeigen hatten, daß sie den Inhalt der Gebärde Christi sehr wohl kennen, stumm fragend, beschwörend oder beteuernd den Herrn anblicken lassen. Schon in der Stammgruppe ist ja der Typus für eine solche Ausnahme gegeben in der Figur des Johannes, dessen Auge ganz im Sinne der Pantomime auf dem die Frage verkörpernden ausgestreckten Zeigefinger von Petri linker Hand ruht und von dem im Hinblick auf die an ihn sich richtende Aufforderung angenommen werden muß, daß er um die Ursache weiß.

So hatte vor allem die zunächst zu schaffende Gruppe zur Linken des Herrn formal und geistig in Wechselbeziehung zur Stammgruppe zu treten. Und zwar waren hier im allgemeinen den beiden Zurückweichenden (Judas und Johannes) zwei Vordrängende (die späteren Thomas und Philippus) und dem spontan Vordrängenden (Petrus) ein mit ähnlicher Heftigkeit Zurückfahrender (der nachmalige ältere Jakobus) entgegenzustellen.

Im einzelnen aber hatte der bartlosen Jünglingsgestalt des Johan-

nes mit den ergeben ineinander verschlungenen Händen und den lauschend niedergeschlagenen Augen ein bärtiger Typus mit fassungslos ausgebreiteten Armen zu entsprechen, eine Figur, deren Blick sich an der Linken Christi, an der verkörperten Ursache, förmlich festzusaugen schien. Mußte daher dem Meister schon jener mit sichtlichem Entsetzen die Bewegung Jesu nach der Schüssel verfolgende Jünger, der erstmals in der Hauptgruppe zur Windsorskizze, ebenfalls zur Linken des Herrn sitzend, auftaucht, für seine Zwecke geeignet erscheinen, so empfahl diese Figur noch ganz besonders der Umstand, daß sie in dem schriftlichen Entwurfe mit einer anderen verbunden war, die sich — in ähnlicher Weise wie in der Stammgruppe Petrus hinter Judas — hinter der ersteren vorbeugte bezw. diese umfaßt hielt. So fand Leonardo in den Typen *(9)—(10)* des schriftlichen Entwurfs gleichzeitig mit den Kontrastfiguren zu Johannes und Petrus das Motiv ihrer Verknüpfung brauchbar vorgebildet. Nur war nun für die erstere Figur auf das an sich ja sehr wirksame, in dem neuen Zusammenhang jedoch unverwendbare Motiv des Beschattens der Augen mit der vorgehaltenen Hand von vornherein zu verzichten, war auch das andere Prototyp *(10)* entsprechend umzuwandeln bezw. zu ergänzen, in dem Sinne, daß zwar die vorgeneigte Haltung des Körpers und des Hauptes sowie die Lage der Arme mit den korrespondierenden Teilen der Petrusfigur ungefähr parallelisierte, jedoch die Bedeutung der Geste und damit natürlich auch der sie begleitenden Miene eine von Grund aus verschiedene ward. Der wagrecht gestellten, mit dem gestreckten Zeigefinger auf Christum weisenden Rechten des Petrus hatte eine horizontal erhobene Hand zu entsprechen, indem der eine Jünger, von der Schuld eines seiner Gefährten ohne weiteres überzeugt, nach dem Namen des Verräters forschen, der andere aber vor einer übereilten und unbegründeten Beschuldigung mit drastischer Gebärde warnen sollte.

Mit den stärksten Gegensätzen mußte der Meister naturgemäß da arbeiten, wo es sich um Schaffung einer Kontrastfigur zu dem in der Stammgruppe zuäußerst erscheinenden Judas handelte. Sitzt dieser, ein gedrungen gebauter, bärtiger Mann, das Haupt wie abwehrend in den Nacken zurückgeworfen, mit offenen, auf

den Tisch aufgelegten Armen da, und richtet er den Blick im Bewußtsein seiner Schuld verstohlen-prüfend auf den Herrn, so sollte sein Gegenstück, ein unbärtiger, zarter Jüngling, stehend, mit leicht in sich geschlossener Gebärde sich zu Christus vorneigen und ihn im Bewußtsein seiner Unschuld frei anblicken. Auch hierfür bot sich aus dem Typenvorrat eine Figur, die den gestellten Forderungen schon sehr nahe kam, nur eben entsprechender Veränderungen bedurfte — in dem stehenden *Jacopo magore* der Rötelstudie.

Die im Sinne des Kanons der formalen Kontrastierung nahe gelegte formale Umkehrung der von uns soeben behandelten Figur des nachmaligen Philippus lenkte sodann den auswahltreffenden Blick des Meisters auf jenen Typ in der Nebenzeichnung der Windsorskizze, in dem wir bereits das Vorbild für den späteren Matthäus erkannt haben. Die fruchtbringende Idee, die Hände für die Blicke sprechen, d. h. die Hände jene beziehungsreiche Geste nachahmen zu lassen, fand sich hier gewissermaßen am Wege vor, eines der wirksamsten Mittel zur dramatisch-pantomimischen Einpassung in den Moment. Zugleich aber war in dieser Figur die Basis für eine streng in sich geschlossene, lebensvolle Gruppe gewonnen. Denn da ein solcher Hinweis sich naturgemäß an eine zweite Figur zu richten hatte, so mußte der Meister auch die Gebärde dieser letzteren in eine verständliche Beziehung zu der Geste des erstgenannten Jüngers treten lassen und der Frage, durch die der Hinweis innerlich begründet werden sollte, eine Antwort, also, ins Pantomimische übersetzt, eine Replik der Geste des Fragenden entgegenstellen. Daß sich für die Verkörperung der hastigen Bewegung des Fragenden am besten ein Jüngling, für die gemessene Antwort dagegen ein Greis eignen würde, lag in der Natur der Sache. So erwies sich auch jene ruhig sitzende rechte Eckfigur in der Nebenzeichnung der Windsorskizze ihrer ganzen Haltung nach als wie geschaffen für den antwortenden Partner (trotzdem sie dort noch keineswegs mit dem Prototyp unseres Matthäus in einem Verhältnis steht), und es erübrigte nur noch, ihre Gebärde energischer und straffer den Forderungen der ihr zugeteilten Rolle anzupassen.

Nun mag einerseits der zufällige Umstand, daß in der Windsorskizze zwischen den Prototypen dieser beiden Figuren bereits

ein oder zwei andere Jünger eingeschoben erschienen, dem Meister den Gedanken nahe gelegt haben, den Fragenden und den Antwortenden nicht direkt nebeneinander zu setzen. Andrerseits aber dürfte hierfür die Überlegung den Ausschlag gegeben haben, einmal, daß die allzunah aneinander gerückten Profile sehr leicht drastisch wirken konnten; dann aber vor allem, daß, um dem Fragenden es zu ermöglichen, die antwortende Geste sofort mit dem Auge zu erfassen, ein Zwischenraum gelassen werden müsse: Und dieser Zwischenraum schuf nun den Platz für die dritte der Gruppe noch zuzuteilende Figur, für die sich, weil sie eine mehr selbständige Aktion auszuspielen hatte, der in der Rötelstudie mit *Simone* überschriebene und schon sehr charakteristisch ausgebildete Jüngertyp hervorragend eignete.

Wesentlich anders lagen die Verhältnisse auf der linken Seite. Zwar hat auch hier von der inneren Gruppe die äußerste Figur (Petrus!) für die Schöpfung eines der drei noch zu bildenden Glieder des äußeren Vereins den Anstoß gegeben, für die Schöpfung des nachmaligen jüngeren Jakobus. Allein Leonardo hat in diesem Zusammenhang auf das Mittel formaler Kontrastierung, dessen er sich zur Schaffung vornehmlich der korrespondierenden (Matthäus-) Gruppe bediente, vollständig verzichtet. Ihm lag daran, Judas dynamisch zu isolieren, die Wirkung des Zurückweichens des letzteren durch die Tendenz gemeinsamen Vordringens zu verstärken und dadurch die sich aufstauende Woge bis zum äußersten zu spannen. Und der Meister hat es in der Tat verstanden, zunächst die Figur des späteren Jakobus so spielend seinen Absichten ein- und unterzuordnen, daß nicht in Petrus, sondern vielmehr in ihr die Idee einer allgemeinen Vorwärtsbewegung zuerst typische Gestalt angenommen zu haben scheint... Auf dieser Tischseite wäre es für die Betrachtung wohl kaum je möglich gewesen, die Naht zu finden, die zwei ganz verschiedene Phasen des Schöpfungsvorganges voneinander trennt — würde nicht eben das Prototyp zu der Figur des genannten Jüngers zum Verräter, jener *Filippo* in der oberen Reihe der Rötelstudie, dessen sofort an Petrus erinnernde Bewegung den Meister sicherlich zu dem Gedanken der der ganzen Gruppe zu übertragenden, soeben erörterten funktionellen Aufgabe inspiriert hat. So

wurde *Filippo,* der dort nur im Gegensinn erscheint, gewissermaßen zur tendenzverkörpernden Hauptfigur für die äußere Gruppe bestimmt.

In der Rötelstudie greift dieses Prototyp mit dem einen, ausgestreckten Arme über einen Nachbar hinweg nach einer dritten Figur. Ein Grund, diese sehr sinngemäße Anordnung aufzugeben, bestand für den Meister nicht. Wieder bot sich daher ein willkommener Zwischenraum zur Ausfüllung mit einer neuen Figur, und wieder fand sich eine solche vorbereitet in einer Gestalt, deren Vertikaltendenz (die aufrechte Haltung, die vorgehaltenen Handflächen!) den horizontalen Zug der ausgespannten Arme künstlich aufhalten, gleichzeitig aber deren Wirkung verstärken helfen sollte: in der uns schon bekannten Figur *(3)* des schriftlichen Entwurfs.

Noch fehlte die Eckfigur. Für sie mußte die linke Eckgestalt in der Rötelstudie *(Bartolomeo),* wie sie in überrascht-zuwartender Haltung, mit dem Ausdruck gespannten Schauens dasitzt, geradezu prädestiniert erscheinen; und dem Meister, der, wie wir sahen, sein Rohmaterial mit Vorliebe aus dieser Studie schöpft, konnte dies denn auch nicht entgehen. Wohl auf keine Figur paßt besser Jakob Burckhardts Wort, *„daß im Abendmahl das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Notwendiges erscheine“,* als auf diese. Sie steht — im Gegensatz zu der sitzenden Gestalt am andern Tischende. Dieses Stehen in vorgebeugter Lage aber ist sachlich sehr plausibel gemacht durch den Umstand, daß der Jünger von seinem Platze aus nur über die Schulter des die Aussicht versperrenden Verräters hinweg die alle faszinierende Handbewegung Christi zu erfassen vermag. Die Figur beugt sich vor — so gibt sie der ganzen Seite, deren vordrängende Tendenz wir erkannt haben, einen entscheidenden Impuls. Hierbei legt sie die Hände sehr natürlich auf den Tisch auf — und doch springt der vom Meister beabsichtigte Parallelismus zu den Händen des Judas sofort ins Auge. Der Parallelismus ist weiter durchgeführt: das flaumbärtige, jungmännliche Profil mit dem kurzgehaltenen, lockigen Haar, das dem Greisentyp in der Studie hat weichen müssen, ist nicht nur Kontrastschöpfung zu dem Greisenhaupt des späteren Simon: vielmehr handelt es sich auch hierin um eine bewußte, optisch wohlausgeklügelte Verstärkung der Verräterfigur.

Aber nur von der Komposition, nur von dem Gerippe der einzelnen Figuren war hier die Rede: nicht von der Arbeit langer Jahre, die der Meister darauf verwandte, um für eine jede dieser prästabilierten Individualitäten, besonders aber der Hauptpersonen, jeweils den Typus höchster physiognomischer Vollkommenheit zu finden. Erst im nächsten Kapitel werden wir an einzelnen, für das Kontrastverfahren Leonardos besonders charakteristischen Beispielen, an denen sich das Geleistete sozusagen rechnerisch nachweisen läßt, auch in diesen Teil der Arbeit einen Einblick zu gewinnen suchen. Da werden wir die Langsamkeit der Ausführung, die der Gegenstand einer wahren Legendenbildung geworden ist, begreifen, werden wir verstehen, daß alles schon nahezu fertig scheinen, daß selbst die Köpfe in den äußeren Konturen angedeutet sein und daß sich trotzdem das Werk noch so gut wie in den Anfangsstadien befinden konnte. Gerade das Auf-die-Spitze-Treiben aller erdenkbaren Konsequenzen im kompositionellen Aufbau mußte nunmehr das Weiterkommen erschweren; und zudem war die freie Beweglichkeit noch wesentlich eingeschränkt durch den Umstand, daß der Meister mit einer gewissen Unerbittlichkeit es sich auferlegte, auch die übrigen neun noch unbezeichneten Apostelfiguren zu identifizieren, d. h. bei der Ausarbeitung der einzelnen Persönlichkeiten jeweils die Tradition mitzuberücksichtigen. Wir sind nun in der Lage, zu zeigen, wie für den Akt der Namensgebung wesentlich einfachere Erwägungen maßgebend waren, als sie durch Bossi-Frantz und im Gegensatz zu diesen durch Guillon de Montléon Leonardo unterstellt wurden. Die scheinbar mit Erfolg durchgeführte Verteidigung einer von der Bossi'schen abweichenden Nomenklatur durch Guillon auf Grund derselben Schriftquellen (vergl. Anm. 18) dürfte überdies von der Nutzlosigkeit jener älteren Versuche, in die Intentionen Leonardos auf diese Weise einzudringen, hinreichend überzeugen.

Schon in der Rötelstudie gewahren wir Jakobus d. Ae. neben Johannes. Beides sind, als die Söhne des Zebedäus, Brüder. Leonardo hat dafür gesorgt, daß sie auch in der endgültigen Fassung räumlich nicht allzuweit getrennt erscheinen, indem er auf die

nächste Figur zur Linken des Herrn den Namen des älteren Jakobus übertrug. Hierbei kam es ihm sehr zustatten, daß die beiden Gestalten als Kontrastfiguren sich in jeder Beziehung voneinander unterscheiden, sodaß also eine ganz verschiedene Wirkung des „*Unus vestrum*“ auf die Brüder gezeigt werden konnte. Gleich günstig lagen die Verhältnisse für die Zuteilung des Namens Andreas. Andreas ist der Bruder Petri. Auch auf ihn paßten ohne weiteres die charakteristischen Merkmale jener Figur, die, zwischen Jakobus d. J. und Petrus eingeschoben, zu beiden, insbesondere aber zu Petrus selbst, kontrastierte und zudem in Anbetracht ihrer verhältnismäßig reservierten Gebärde (vergl. hierüber die Grundsätze Leonardos nach den in Anmerk. 55, Schluß, zitierten Trattatostellen) sehr wohl als ein würdiger Greis dargestellt werden konnte.

Ferner hat Leonardo, die gegebenen Anhaltspunkte geschickt ausnützend, ins Auge gefaßt, daß vornehmlich für zwei Jünger, für Philippus und für Thomas, durch das Johannesevangelium *XIV, 8* bezw. *5* charakteristische, direkt an den Herrn gerichtete Worte beglaubigt sind. „*Domine, ostende nobis patrem, et sufficit nos*“ sagt Philippus, und kurz zuvor Thomas: „*Domine, nescimus quo vadis! Et quomodo possumus viam scire?*“ Diese rührende Versicherung neben dem skeptischen Einwand mußte auch zur Verkörperung der Wirkung des „*Unus vestrum*“ geeignet erscheinen. Doch konnten für diesen Fall als Repräsentanten der beiden Apostel in der fertigen Komposition naturgemäß nur Glieder jeweils einer inneren, unmittelbar mit der Hauptperson in Berührung tretenden Gruppe in Betracht kommen, und, da die der linken bereits benannt waren, nur solche der rechten Gruppe. Und nun hat sicherlich einzig die Erkenntnis, daß die als Prototyp mit *Jacopo magore* (Rötelstudie!) bezeichnete und dort schon zu Judas in Kontrast gesetzte Figur kraft ihrer so äußerst bildsamen Gebärde wie geschaffen für eine solche Versicherung sei, die Umtaufe von Jakobus in Philippus bewirkt; denn es hätten ja die Brüder Johannes und Jakobus d. Ae. nicht unbedingt Kontrastschöpfungen zu sein brauchen. Was sodann die Typisierung des Thomas, des Zweiflers, betrifft, so boten hierfür nach Haltung und nach Gebärden die Figuren des späteren Bartolomäus und des Andreas in jeder Hinsicht günstige Vorbe-

dingungen. Allein es ist kaum anzunehmen, daß Leonardo erst durch einen Vergleich sich seines Vorteils hat versehen müssen: jene lehrhaft erhobene, förmlich durch den Kontrast erzeugte Hand der hinter Jakobus d. Ae. hervorkommenden Gestalt prädestinierte ihren Besitzer ohne weiteres für den Thomasnamen; nur galt es noch, sie in eine der Gebärde einer Intervention entsprechende Lage und Beziehung zu dem Antlitz des Jüngers zu bringen, das sich, wie im nächsten Kapitel gezeigt werden soll, als eine Art physiognomischer Kontrastschöpfung zum Judasprofil darstellt, und dessen Ausdruck dem Sinne der Gebärde ebenfalls möglichst anzupassen war.

Die Tatsache, daß Leonardo der Charakteristik des Thomas und des Philippus das Johannesevangelium zugrunde gelegt hat, enthält zugleich den Grund für die Durchbrechung des sonst so strikte von ihm durchgeführten Prinzips der Einstellung von Blick oder Händen auf die Linke Christi gerade bei jenen, der Hauptperson zunächst sitzenden Figuren. Diese sollten eben nach dem Wortlaute der Schrift den Herrn ansprechen und mußten ihn daher in der Pantomime anblicken. (Bei den ebenfalls nicht auf die Christushand einbezogenen Figuren der Stammgruppe [Judas, Johannes!] kann von einer solchen Durchbrechung natürlich nicht die Rede sein, da diese Gruppe lediglich durch sich selbst bedingt und Judas als Sich-Schuldigwissender sowieso isoliert ist.) Aber die Kühnheit ist erstaunlich, mit der der Meister diesen beiden im wesentlichen doch schon fertigen und zudem durch einen ausgesprochen mechanischen Bildungsprozeß ins Leben gerufenen Figuren ihre Bestimmung, Thomas und Philippus nach dem Wortlaute des Schrifttextes zu sein, aufgezwungen hat. Fast wäre man versucht zu glauben, die konturelle Erscheinung dieses Verbandes könne nur eine Konsequenz der authentisch-lebendigen Verkörperung der drei in ihm vereinigten Jüngertypen sein — wenn das nicht soviel hieße, als die Stammgruppe mit ihren für die Entwickelung der ganzen Komposition entscheidenden Faktoren als bloßes figurales Kontrastbild der mit ihr korrespondierenden Gruppe hinzustellen, d. h. das Abhängigkeitsverhältnis umzukehren und die Wirkung zur Ursache zu machen.

Jakobus d. J. gilt als Christi Bruder[76]. So naher Verwandtschaftsgrad setzte eine gewisse Ähnlichkeit im Gesichtsschnitt wie im Habitus voraus. Ein edelgeformtes, möglichst unentstelltes, in der Äußerung des Affektes also zurückhaltendes Antlitz, jugendliche Züge, dieselbe Haartracht sollten auf das nahe Verhältnis hindeuten. Außerdem mußte es erwünscht erscheinen, dieses Haupt, im Gegensatz zu dem *en face* gesehenen des Herrn, im Profil zeigen zu können. Nur drei jüngere Typen standen noch zu Verfügung. Von ihnen schied die Figur jenes ungestüm Fragenden auf der rechten Seite als ungeeignet ohne weiteres aus. Aber auch die massive Erscheinung der linken Eckgestalt in ihrer wuchtig ausladenden Stellung — für die der Meister die Bezeichnung des

76. Nach der *„Legenda aurea"* des Jacobus a Voragine (Venetiae 1512, pag. 16) wäre er streng genommen der Vetter Christi: *„Vel dicitur frater Domini quoniam Christus et Jacobus sicut a duabus sororibus descenderant sic a duobus fratribus Joseph et Cleopha descendere putabantur."*

Guillon de Montléon a. a. O. pag. 105 rechnet mit großem Scharfsinn aus, daß Jakobus d. J. zur Zeit des Abendmahls gegen 66 Jahre alt gewesen sein müsse. Er identifiziert daher unsern Simon mit dem jüngeren Jakobus. — Mit einem erstaunlichen Aufwand an theologischer Gelehrsamkeit, die diesem in seiner Literatur sehr belesenen Abbé zweifellos zur Ehre gereicht, die aber für Leonardo doch nicht wohl in Anspruch genommen werden kann, sucht Guillon im vierten und fünften Kapitel seines Buches nicht bloß die Hinfälligkeit der früher angenommenen Nomenklatur (Pino a. a. O. pag. 22f), sondern auch der von Ponte Capriasca zu erweisen. Es wird sich vielleicht empfehlen, seine Nomenklatur sowie die des Paters Pino der jetzt gültigen von Ponte Capriasca hier kurz gegenüberzustellen:

Guillon de Montléon (1811)	*Philippus*	*Jakob. d. Ä.*	*Bartolom.*	*Judas*	*Petrus*	*Johannes*		*Thaddäus*	*Thomas*	*Simon*	*Matthäus*	*Andreas*	*Jakob. d. J.*
Pino (1796)	*Thaddäus*	*Jakob. d. J.*	*Bartolom.*	*Judas*	*Petrus*	*Johannes*		*Andreas*	*Thomas*	*Simon*	*Matthäus*	*Philippus*	*Jakob. d. Ä.*
Bossi nach Ponte Capriasca (1810)	*Bartolom.*	*Jakob. d. J.*	*Andreas*	*Judas*	*Petrus*	*Johannes*		*Thomas*	*Jakob. d. Ä.*	*Philippus*	*Matthäus*	*Thaddäus*	*Simon*

Prototyps in der Rötelstudie, *Bartolomeo*, beibehielt (wohl beibehalten mußte!) — konnte hierfür nicht in Betracht kommen. Dagegen erwies sich die für die geistige Tendenz ihrer Gruppe so bedeutsam gewordene Figur, die über Andreas hinweg nach Petrus hinüberfaßt, als brauchbar für die Individualisierung des jüngeren Jakobus; und ein Blick auf den Idealtypus dieses Kopfes in Straßburg (s. nächstes Kapitel!) zeigt, daß der Meister tatsächlich bestrebt war, ein fast unbewegtes Antlitz zu schaffen, daß es ihm aber gleichzeitig auch gelungen, die Angst und die Bestürzung unter der ruhigen Oberfläche förmlich durchscheinen zu lassen.

Daß es sich bei der Benennung des Bartolomäus, der in der Rötelstudie ein hochbetagter Greis ist, wohl schon um einen Kompromiß handelt, wurde soeben angedeutet. Nachdem die Namen fast alle verteilt waren, mußte es naturgemäß immer schwerer fallen, ausgesprochen individuellen Zügen der Traditionsberichte im Bilde gerecht zu werden. Allein solche Züge lagen für die noch zu bezeichnenden Jünger nicht in einer durchaus verbindlichen Weise vor. Für Simon konnte sonach eine der beiden Greisengestalten am rechten Ende der Tafel in Betracht kommen. Nannte der Meister die dieser zunächst sitzende Figur Thaddäus, so fiel dem Jüngling von selbst der Name Matthäus zu. Es sprechen aber Anzeichen dafür, daß Leonardo bei dieser Gruppe in der Wahl der Namen geschwankt hat. Ein entscheidender Grund, warum er z. B. den *Simone* der Rötelstudie später, d. h. im ausgeführten Wandbild, in Thaddäus umgetauft, ist nicht ersichtlich. Bei Castagno ist Thaddäus ein bartloser Jüngling, der *Matteo* in der Rötelstudie ein Alter. Man könnte sich daher auch ebensogut die Namen Matthäus mit Thaddäus, Thaddäus mit Simon und Simon mit Matthäus vertauscht denken.

Dafür, daß Leonardo betreffs des Ausdrucks der einzelnen Köpfe noch mitten im Experimentieren stand, daß sich eine Reihe von physiognomischen Problemen noch lange nicht geklärt hatte, nachdem die zugehörigen figürlichen Teile schon vollendet, vielleicht schon fertig ausgemalt waren, dafür sind von den spärlichen Be-

legen, die wir über den Fortgang des Werkes besitzen, gleich die wichtigsten: die Studien zu Christus und zu Judas in der Brera bezw. in Windsorcastle einwandsfreie Zeugen. Denn trotzdem dieselben vom Ideal jeweils eine weite Kluft trennt, zu deren Überbrückung viele uns eben verloren gegangene Zwischenglieder erforderlich gewesen sein müssen, begegnet uns auf ihnen jeweils doch schon ganz dasselbe, nur eben vorläufig festgelegte Haupt in derselben Stellung, ja mit demselben Gewandausschnitt am Halse. Und daß jedenfalls schon lange vor Abschluß dieser Versuche für die um die Tafel gruppierten Figuren die räumliche Basis, der räumliche Hintergrund gewonnen war, erhärtet ebenfalls ein Skizzenblatt aus der Windsorsammlung, das Müller-Walde 1894 ans Licht gezogen, und von dem er in den *„Beiträgen“* (II, 1897) berichtet, daß sich auf ihm *„der aus dem alltäglichen Leben gerissene, mit wunderbarer Energie von Leonardos Stift festgehaltene Kopf zum Apostel Bartolomäus zugleich mit Skizzen für die bisher so wenig beachteten Eichenkränze in den Lünetten oberhalb des Cenacolo“* befinde. Demnach hat sich der Meister noch mit der Ausarbeitung der Köpfe beschäftigt, als er schon ans letzte Hand anlegte: an die dekorative Bekrönung des Bildes. Daß es übrigens gerade der Kopf des Bartolomäus ist (s. Taf. XI), der in diesem Zusammenhange erscheint, interessiert insofern, als nach der Überlieferung und nach den Momenten, wie wir sie im nächsten Kapitel darlegen werden, die Köpfe von Christus und Judas zwar zuletzt geschaffen sind, einerseits aber Thomas rein physiognomisch, andrerseits, wie wir schon oben sahen, Bartolomäus in der Gesamterscheinung ihrerseits wieder von Judas abhängig waren und daher, allerdings in geringerem Maße als das Haupt des Thomas, das des Bartolomäus vor der endgültig gewonnenen Gestaltung des Judastypus im einzelnen noch manchen Modifikationen unterworfen gewesen sein dürfte. War nun das Detail der Bekrönung des Wandbildes neben jenem Kopfe schon Gegenstand der Skizze, so mußte auch die Begrenzung des Bildes nach oben, d. h. der die Lünettenkonsolen aufnehmende Rahmen, und damit eben der Bildhintergrund selbst festgestellt sein. Der Betrachtung des letzteren wollen wir uns nun zuwenden.

Die Bildfläche setzt sich im wesentlichen aus zwei den beiden Tischhälften entsprechenden Quadraten zusammen, die in einer durch die Hauptfigur gelegten Vertikalen aufeinanderstoßen. Sie stellt indessen nur einen begrenzten Durchschnitt durch den hohen, weiten Saal dar, der sich in streng auf die Mittelvertikale bezogener, symmetrischer Anlage — sämtliche Fluchtlinien laufen auf den Halbierungspunkt dieser Vertikalen hin — perspektivisch in die Tiefe erstreckt und dessen Hinterwand von drei gleichhohen, oblongen Öffnungen: einer mittleren, doppelt so breiten, von einem flachen Blendbogen überspannten und zwei seitlichen, schmalen durchbrochen ist. Die Decke zeigt ein unverschaltes Gebälksystem von rostartig sich kreuzenden Längs- und Querbalken. Die Seitenwände gliedern sehr breite, in bestimmten Abständen aufeinanderfolgende, buntornamentierte, mehr fresken- als teppichartige Streifen, die vom Fußboden bis zu einer gewissen Höhe der Mauer hinaufreichen. Diese Streifen wechseln ab mit schmäleren, nur etwa halb so hohen Mauereinschnitten, die nach dem heutigen Original und nach Cesare tiefe Nischen vorzustellen scheinen, nach der Kopie aus der Certosa indes (vergl. Frey!) mit nach innen halboffenstehenden Türflügeln versehen wären. Schmale Bodenleisten durchziehen in der Tiefenrichtung des Saales die Diele.

Nun sind die einzelnen Phasen der räumlichen Konstruktion nachweisbar, weil sie in einem auffälligen Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen. Die geometrische Darstellung der Konstruktionslinien ergibt ohne weiteres diese Abhängigkeit, die so weit geht, daß selbst untergeordnete Konstruktionsteile, wie die Fenster, aus den Verhältnissen der Hauptkonstruktion entwickelt sind. Mit Rücksicht auf den besonderen Zweck unserer Arbeit, der praktischen Rekonstruktion in einer Kopie feste Anhaltspunkte an die Hand zu geben, haben wir daher von den Konstruktionslinien die nebenstehende Skizze angefertigt, die wir in der mutmaßlichen genetischen Reihenfolge der vom Meister selbst vorgenommenen Operationen nun erläutern wollen.

Vier Dreivereine und eine zu isolierende Mittelfigur mit ausgebreiteten, auf die Tischplatte sich niedersenkenden Armen waren

auf der Rückseite eines noch zu konstruierenden, parallel zur Schnittfläche des Bildes gedachten Tisches und an dessen beiden Schmalenden symmetrisch anzuordnen. Da die Hauptfigur den Raum einer ganzen Gruppe einnehmen sollte, so konnte eine vorläufig als Hülfslinie gezogene, die Mittelachse der Tischplatte darstellende Horizontale $A''—B''$ in fünf gleiche Abschnitte eingeteilt werden, in $A''—A'$, $A'—A$, $A—B$, $B—B'$, $B'—B''$. Hierbei sollte der Abstand $A—B$ des mittleren Abschnittes annähernd den Abstand zwischen den äußersten Fingerspitzen der aufliegenden Hände der Hauptfigur bezeichnen. — An dem so zunächst andeutungsweise bestimmten Tische konnte die figürliche Komposition nun wenigstens im Umriß entwickelt werden.

Hiernach saß die Hauptfigur (vergl. auch den der Skizze beigefügten Detailausschnitt aus dem Original!) mit gleichmäßig ausgebreiteten Armen im ganzen aufrecht da, doch mit merklicher Imponderanz, besonders des Hauptes, nach links, so daß die auf der Mitte des Horizontalabstandes $A—B$ bezw. $A''—B''$ errichtete Vertikale $M—E'$ die schon nicht mehr mit der Mittelachse des Oberkörpers der Figur zusammenfällt, das Haupt zwischen Ohr und rechter Schläfe überschneidet. An dieser Stelle, also in Augenhöhe der Figur, läuft in einem auf der Vertikalen fixierten Punkte, unserem Punkte S, das ganze System der räumlichen Fluchtlinien zusammen. Haben wir daher das auf der Mittelvertikalen für die halbe (perspektivische!) Tischbreite gefundene Maß von etwa $^1/_{10}$ des Abstandes $M—S$ von M aus sowohl nach oben, wie (auf der Verlängerung der Linie!) nach unten abgetragen und derart in den durch die Schnittpunkte Q bezw. Q' zur horizontalen Mittelachse $A''—B''$, gelegten Parallelen die Hinter- bezw. Vorderkante des Tisches gewonnen, so vermögen wir auch die sich perspektivisch verjüngenden Schmalkanten der Tischplatte aus den Schnittpunkten der verlängerten Fluchtlinien $S—A''$ bezw. $S—B''$ jeweils mit den durch Q bezw. Q' gezogenen Parallelen ohne weiteres zu bestimmen. — Hier müssen wir nachholen, daß, nach den Resultaten vergleichender Messungen, die Figuren und der Tisch in einem Maßstab von fast genau $1,5:1$ ausgeführt sind, d. h. in anderthalbfacher Lebens- bezw. natürlicher Größe. So ergibt sich für den Abstand $M—S$ eine Länge von

ca. *1 m*, für die Spanne zwischen den äußersten Fingerspitzen Christi *A—B* eine solche von ca. *1,4 m* und daher für die horizontale Mittelachse des Tisches *A"—B"* das Fünffache, d. h. eine Länge von ca. *7 m*. — Dem Anderthalbfachen der natürlichen Größe entspricht es ferner, daß sich für die Höhe des Tisches, der auf 4 zweibeinigen, merkwürdigerweise jedoch nicht überquer, sondern horizontal gestellten, d. h. der Mittelachse folgenden Holzböcken ruht[77], das $^5/_4$ fache des Abstandes *M—S* ergibt, also ca. *1,2 m*.

Ziehen wir nun in dem durch Abtragen von $^5/_4$ *(M—S)* von *M* aus gewonnenen Punkte *E* eine Parallele zur horizontalen Mittelachse, so erhalten wir die Standlinie der vier Tischböcke und können die zwei im Original gänzlich verschwundenen (in unserer Skizze mit *n* und *n'* bezeichneten), sowie das dort verblaßte Stollenpaar *(m')* aus der Lage des einen uns noch erhaltenen (im Aufriß mit *m* bezeichneten) leicht ergänzen. Ebenso ist es mit den Bodenleisten, die selbstverständlich im Fluchtpunkt *S* alle zusammenlaufen müssen, und von denen noch die Kantenschnittpunkte der drei äußersten rechts (im Aufriß *o, p* und *q* genannten) mit der Standlinie feststellbar sind. Die symmetrisch entsprechenden Leisten *(o', p'* und *q')* ergeben sich ohne weiteres durch Abtragen von *E* aus. Die Kopien bestätigen außerdem beinahe übereinstimmend die Existenz eines weiteren Leistenpaares, das wir in *r* und *r'* rekonstruiert haben (vergl. jedoch Anhang, S. 224f.). — Noch wäre der Schnittpunkt *T* des horizontalen Saumes des über die Tischkante herabhängenden Tafeltuches mit der Mittelvertikalen zu bestimmen. Man findet, daß er mit dem Halbierungspunkte des Abstandes *M—E* zusammenfällt.

Schon mit bloßem Auge ist zu erkennen, daß die Verlängerung der Achsen der äußersten Bodenleisten *o* und *o'* über den Flucht-

77 Diese Stellung, nach welcher der Tisch bei der geringsten einseitigen seitlichen Belastung — man denke nur an Judas! — umkippen zu müssen scheint, ist nicht nur durch die Kopien, sondern durch das Original selbst, auf dem die äußerste Tischstütze rechts wenigstens in den Konturen noch unterscheidbar ist, beglaubigt. Nach unserer Berechnung könnte der Tisch in natürlicher Größe allerdings kaum breiter als 50 cm sein, so daß die Gefahr des Umkippens bei entsprechend stark gewähltem Querschnitte der Stollenpaare in der Praxis doch wohl nicht so groß sein würde. — Die Figuren scheinen auf dreibeinigen Schemeln (vergl. Cesare!) zu sitzen.

punkt S hinaus jeweils die obere Begrenzungslinie der Wandstreifen darstellt. Durch Messung ersehen wir ferner, daß der Abstand des Punktes E von dem Schnittpunkte D der Bodenleistenachse o mit der Standlinie das Doppelte des Abstandes $S—E$ beträgt und daß die in D auf die Standlinie errichtete Senkrechte in demselben Abstand die obere Begrenzungslinie der Wandstreifen in D' schneidet. $E—D$ und $D—D'$ bezeichnen demnach zwei Seiten eines Quadrates, dessen beide andere Seiten durch Verlängerung der Mittelvertikalen um den Abstand $S—E$ und durch Verbindung des so gewonnenen Endpunktes E' mit D' zu erhalten sind. Auf der linken Symmetriehälfte ergibt sich unter denselben Verhältnissen dasselbe Quadrat, und wir bemerken nun, daß die Achsen der äußersten Bodenleisten jeweils mit ihrer die Wandstreifen begrenzenden Fortsetzung die im Fluchtpunkte S sich schneidenden Diagonalen [$C—D'$ bezw. $D—C'$!] des ganzen, zwei Quadrate umfassenden Bildfeldes darstellen, an dessen eine untere Seite $C—D$ zwar noch ein schmaler Flächenstreifen anstößt — wohl um den Tisch bezw. die hinter ihm Versammelten etwas in den Raum hineintreten zu lassen — von dem jedoch die drei andern Seiten [$C—C'$, $C'—D'$ und $D'—D$!] mit dem Bildrande selbst zusammenfallen.

Diese beiden Quadrate hat Leonardo tatsächlich zur Basis seiner räumlichen Konstruktion gemacht. Zunächst finden wir, daß die in ihren beiden Hälften zur Mittelvertikalen symmetrische Hinterwandsfläche $^1/_3$ der ganzen Bildbreite einnimmt und daß ihre Begrenzung gegen die Decke die Verbindung zweier Punkte F und F' darstellt, welche die Schnittpunkte der Seitenlinien der Hinterwand mit einer jeweils unter 45° in dem Punkte S auf die Mittelhorizontale $V—W$ gezogenen Fluchtlinie darstellen. Diese Fluchtlinien begrenzen ihrerseits die Seitenwände nach oben in $F—G$ und $F'—G'$. Die oberen Begrenzungslinien der Wandstreifen[78] a, c, e und g, $Y—D'$ bezw. $Y'—C'$ fallen, wie schon erwähnt, mit den Diagonalen des Rechtecks $C—D—D'—C'$ zusammen.

Die Ursachen der Harmonie in der räumlichen Komposition

[78] Ungefähres Verhältnis der Abstände: $a = \frac{1}{11} YD'$; $\left[b = \frac{1}{2} a\right]$; $c = \frac{9}{10}(a + b)$; $\left[d = \frac{9}{10} a\right]$; $e = \frac{9}{10}(c + d)$; $\left[f = \frac{9}{10} c\right]$; $g = YD' - (a + b + c + d + e + f)$.

dieses Werkes liegen vorweg in der gesetzmäßigen Teilung der Linie, liegen darin, daß Höhen- und Breitenverhältnisse raumbildender Teile so gewählt sind, daß sie jeweils Quotienten einer Einheit darstellen, in der sie restlos aufgehen. War nun die quadratische Haupteinteilung von selbst bedingt durch die Notwendigkeit des symmetrischen Aufbaus zweier miteinander korrespondierend gedachter Gruppenhälften, so bevorzugt der Meister im Detail Quotienten, aus denen sich die Einheit durch Multiplikation mit einer durch 3 teilbaren Zahl ergibt (*3, 6, 12* usw.). So wird der Abstand S—E' auf der Mittelvertikalen durch den Schnittpunkt H der Verbindungslinie F—F' im Verhältnis von *2 : 3* geteilt, da nach einem geometrischen Hauptsatze die unter *45°* gezogenen Strahlen S—G bezw. S—G' die Linien O—P bezw. O'—P' — als die seitlichen Begrenzungen der Rückwand! — in F bezw. F', wie aus der Skizze leicht zu ersehen, im selben Verhältnis *2 : 3* teilen, und S—E', O—P und O'—P' als Parallelen zwischen Parallelen einander gleich sind. Und dieses Verhältnis liegt auch der Konstruktion der drei noch zu betrachtenden Hinterwandsöffnungen zugrunde. Da aber für die Höhe der vom Lichte sich abhebenden Oberkante über S naturgemäß Christi Haupt, das den Lichtkreis des mittleren, als Hauptöffnung zu gestaltenden Fensterdurchbruchs beherrschen sollte, allein maßgebend war, und da hiernach einerseits $^1/_3$ des Abstandes S—E' einen allzu hohen und zugleich schmalen, die Gestalt förmlich in sich aufsaugenden Lichtraum, andrerseits $^1/_{12}$ $(S—E')$ wieder eine zu niedrige, den Scheitel fast überschneidende Oberkante mit der im landschaftlichen Teil (S. 226) von Cesares Kopie analysierten Wirkung ergeben hätte, so erschien die Wahl der in jeder Beziehung angemessenen Distanz von $^1/_6$ $(S—E') = S—K$ geboten. Dagegen erwies sich der Abstand von $^1/_3$ $(S—E')$ geeignet für den Radius S—R der inneren Kontur des auf konsolengetragenem Gesims ruhenden Bogenstücks, das nach Vollendung der drei Öffnungen über der mittleren derselben angebracht wurde (vergl. den Detailausschnitt zur Skizze!)[79]. Und nun

79 Durch diesen Bogen sollte offensichtlich die breitere Mittelöffnung als solche und zugleich als das von der Hauptperson eingenommene Lichtfeld besonders hervorgehoben werden. Ob es außerdem in Leonardos Absicht lag, durch Anbringung des Bogens die

scheint der Meister unter Benützung der zur Verfügung stehenden Hülfslinien so vorgegangen zu sein, daß er in den vier Schnittpunkten *L* und *N* bezw. *L'* und *N'* einer durch *K* gelegten Horizontalen mit den unter 45° gezogenen Fluchtlinien und den Diagonalen der Bildfläche — auf diese durch *K* gehende Horizontale Senkrechten nach unten errichtete, von denen die beiden mittleren die seitlichen Begrenzungen der Hauptöffnung und die zwei äußeren jeweils die inneren Seiten der Nebenöffnungen andeuten sollten. Wie aus dem Detailausschnitt zu der Skizze ersichtlich, fallen die beiden ersteren Senkrechten zwar weder mit der vom Lichte sich abhebenden Außenkante noch der Innenkante der Fensterleibung zusammen, sondern stellen ungefähr deren Mittelachse dar. Aber diese Einteilung sollte ja nur einen konstruktiven Anhalt bieten; für die Ausführung bezw. die Einkleidung mußte hier wie in allen andern Teilen naturgemäß ein gewisser Spielraum gewahrt werden: sonst wäre nur das abstrakte geometrische Gerüst geblieben, und wäre nicht die Illusion eines wirklich Körperlichen geschaffen worden. Da nun die Horizontale durch *K* in *L* bezw. *L'* einen von *S* aus unter 45° gezogenen Strahl trifft, so muß $K—L$ bezw. $K—L' = S—K$ sein, und ferner muß, da aus denselben Gründen $S—O = S—H$, $S—K$ jedoch $^1/_4$ $(S—H)$, $K—L$ bezw. $K—L' = {}^1/_4$ $(S—O)$ bezw. $^1/_4$ $(S—O')$ sein. — Hieraus ergab sich die Einteilung der Oberkantenhorizontalen auf den miteinander korrespondierenden Hinterwandshälften in 4 Teile, wovon immer ein Abschnitt eine Lichtöffnung, je der andere einen Pfeiler begrenzen sollte.

beiden in den Rückenlinien des Petrus bezw. des Philippus stark konvex konturierten inneren Dreivereine um Christus enger zusammenzufassen, ist kaum anzunehmen. Denn hat man die in sich selbst begründete lebendige Gruppierung im Auge, kennt man die Bedingungen für die Bewegung jeder einzelnen Figur, so tritt der Bogen in diesem Zusammenhange als totes Zierstück gänzlich in den Hintergrund. — Jedenfalls aber mutet die Auffassung Strzygowskis von der Genesis der inneren Gruppen nach der in unserer Anmerk. 54 zitierten Euphorionstelle mehr als seltsam an.

SCHEMA
DER PANTOMIMISCHEN ÄUSSERUNGEN IM ABENDMAHL*

A. Ursache.

CHRISTUS.

Rechte Hand (deren sich der normale Mensch wohl zunächst bedient) spricht zuerst:

„Wahrlich, wahrlich sage ich euch“ — darauf

Linke Hand (offene Hand, Resultat):

„Einer ist unter euch, der mich verrät.“

(Die Augen sind diesen beiden Gesten folgend gedacht; nun bleiben sie auf der Geste der linken Hand, als dem Haupthebel der Handlung, ostentativ haften.)

B. Wirkungen.

Im allgemeinen:

I. Den Sinn der das Wort verkörpernden Gebärde haben noch nicht oder nur zum Teil erfaßt:

1. Jakobus d. J. (hat nicht recht verstanden; wendet sich ratlos an Andreas und Petrus zugleich);
2. Matthäus (glaubt nicht recht verstanden zu haben; frägt voll Hast Simon);
3. Jakobus d. Ae. (hat verstanden und auch nicht verstanden; ist entsetzt, niedergeschmettert).

II. Die übrigen Teilnehmer am Mahle haben das Wort begriffen und zwar

a) nehmen es mit äußerlicher Zurückhaltung auf:

1. Johannes (in passiver Ergebung ins Unabänderliche);
2. Simon (indem er Matthäus resignierten Bescheid gibt);
3. Bartolomäus
4. Judas

} (voll Überraschung, atemloser Erwartung — doch jeweils unter ganz verschiedenen Voraussetzungen.)

*) Man vergl. hierzu nochmals die Ausführungen auf S. 62 ff über das System der Blickrichtung, sowie Anm. 93!

b) nehmen Stellung dazu:

	α) bei sich selbst:	β) d. Herrn gegenüber:
1. indem sie den Verdacht des Verrats im Namen aller zurückweisen:	Andreas (als Zwischenfigur)	Thomas
2. indem sie ihre persönliche Unschuld beteuern:	Thaddäus (als Zwischenfigur)	Philippus

3. indem sie nach dem Namen des Verräters forschen: Petrus.

Im einzelnen:

BARTOLOMÄUS.

Sowohl im Aufspringen, wie in dem schweren Aufstützen der Hände die Wirkung der Eröffnung (Überraschung und Erwartung): *„Was soll das heißen?“*

Beziehung der Bewegung zur Ursache (Linke Christi) aus der Richtung des Blicks zu ersehen: *„Einer von uns ihn verraten?“*

JAKOBUS D. J.

In den beiden nach Auskunft tastenden Händen die Wirkung der Eröffnung (Ratlosigkeit): *„Andreas, Petrus! Was ist's?“*

Beziehung dieser Geste zur Ursache aus der Richtung des Blicks (Linke Christi) zu ersehen: *„Was mag das Schreckliche sein?“*

ANDREAS.

Im abweisenden Gestus der beiden impulsiv vorgehaltenen Hände (gleichsam zwei Hände gegen jene eine Hand) die Wirkung der Eröffnung (spontane Ablehnung des Verdachts): *„Nein und abermals nein!“*

Beziehung der Geste zur Ursache (Linke Christi) aus der Richtung des Blicks zu ersehen: *„Einer von uns ihn verraten!!“*

JUDAS.

In dem Gestus der einerseits sich um den Geldsäckel schliessenden, andrerseits gegen Christum sich öffnenden Hände die Wirkung der Eröffnung (Schuldbewußtsein): *„Das bin ich.“*

Beziehung der Geste zur Ursache aus dem prüfend auf Christi Antlitz ruhenden Blick ersichtlich (Überraschung und Erwartung): *„Du weißt es also?“*

PETRUS.

In der auf Christum deutenden linken Hand (in Verbindung mit dem lauschend gesenkten Blick des Johannes) die Wirkung der Eröffnung (Frage): *„Wer ist's?“*

Beziehung dieser Geste zur Ursache (Linke Christi) aus der Richtung des Blicks ersichtlich.

JOHANNES.

In den gefalteten Händen die Wirkung der Eröffnung (passive Ergebung ins Unabänderliche): *„Einer von uns —“*

Beziehung dieses Gestus zur Ursache (Linke Christi) aus dem auf der Verkörperung der Frage (der weisenden Hand Petri) ruhenden Blick ersichtlich.

THOMAS.

In dem beschwichtigend-wichtigtuenden Gestus der rechten Hand (aufgehobener Zeigefinger) die Wirkung der Eröffnung (Einspruch gegen den ungeheuerlichen Verdacht): *„Herr, bedenke! Einer von uns sollte dich verraten?“* (scilic.: *„Das ist ja ausgeschlossen!“*)

Beziehung der Geste zur Ursache (Christus) aus der Richtung des Blicks ersichtlich.

(Die auf den Tisch zurückgreifende Linke deutet den eingenommenen Platz des Jüngers zwischen Jakobus d. Ae. und Philippus an.)

JAKOBUS D. AE.

In den ausgebreiteten Armen, dem weitgeöffneten Mund die Wirkung der Eröffnung (fassungsloses Entsetzen): *„Einer von uns!!!“*

Beziehung dieser Pantomime zur Ursache (Linke Christi) aus der Richtung des Blicks ersichtlich.

PHILIPPUS.

Im Aufstehen, in den aufgehobenen Händen, der gerundeten Armbewegung, in dem Vorbeugen des Körpers die Wirkung der

Eröffnung (Versicherung der persönlichen Unschuld): *„Wahrhaftig! Ich bin's nicht."*

Beziehung dieser Geste zur Ursache (Christus) aus der Blickrichtung ersichtlich.

MATTHÄUS-THADDÄUS-SIMON.

In dieser Gruppe deutet die Replik der Handgeste Christi auf die Ursache (Linke Christi). Während aber die ausgestreckten Finger des Herrn auf: *„Einer von euch"* weisen, übersetzen es die einwärts gebogenen der genannten drei Jünger unwillkürlich, dem Sinn entsprechend, in *„Einer von uns."*

Die Wirkung der Eröffnung durch den Ausdruck der Köpfe, insbesondere der Blicke dokumentiert.

MATTHÄUS und SIMON:

In dem gegenseitigen Anblicken die Wirkung der Eröffnung (Frage und Antwort): *„Thaddäus! Simon! — Einer von uns soll ihn verraten?!" — „Du hörst's ja!"*

In den das Wort herzutragenden und zurückgebenden Händen die pantomimische Beziehung zur Ursache (Linke Christi).

THADDÄUS:

In der fast drohende Entschlossenheit, zugleich Verachtung, Abscheu verkörpernden Miene die Wirkung der Eröffnung (spontane Beteuerung der persönlichen Unschuld): *„Sei's einer von uns, der ihn verrät: Ich niemals!!"*

Die Beziehung zur Ursache (Linke Christi) in der auf dem Tisch aufliegenden, die Bewegung jener Linken nachahmenden und zur Mitte weisenden Linken, sowie in der beteuernd an die Brust gelegten, mit dem Daumen ebenfalls zur Mitte weisenden Rechten.

Als ein wesentliches Charakteristikum der beiden Dreivereine links tritt ihr Gegensatz zu den entsprechenden Gruppen rechts in Erscheinung, ein Gegensatz, der sich darin äußert, daß die linke Hand Christi nicht, wie dies auf der rechten Hälfte vorwiegend der Fall ist, durch nachahmendes Aufnehmen ihrer beziehungs-

reichen Geste, sondern durch die Blickrichtung einzelner als der Mittelpunkt des Geschehens gekennzeichnet wird. Es ist die passive, in schreckstarrer Überraschung auf die Lösung der unerwarteten Eröffnung verharrende Seite, in ihrem Verhalten vornehmlich freilich bedingt durch die ausgesprochene künstlerische Tendenz, die Figur des Verräters möglichst dramatisch hervortreten zu lassen. Denn ob auch ein vom Hergebrachten ganz abweichender Moment gewählt ist: Für den Schöpfer des Abendmahls sind und bleiben Jesus und Judas immer noch die Hauptpersonen der Handlung, und insofern ist, wenn man so will, Leonardo von der Tradition nicht abgewichen. Zieht nun das Kunstmittel der im Grunde ganz ähnlich bewegten, parallel gerichteten Eckgestalt des Bartolomäus das Auge unwillkürlich zurück auf das Prototyp dieser Bewegung, eben auf den Verräter, so dienen die übrigen vier Jünger als wirkungsvolle Folie für das in Judas sich verkörpernde Schuldbewußtsein. Da ist es die völlige Ratlosigkeit des jüngern Jakobus, der nur die plötzliche Schreckensbewegung — von Christus ausgehend — rings um die Tafel hat laufen sehen, noch aber nicht versteht, was sie bedeute; da ist es die spontan-unwillkürliche Ablehnung des Andreas im Namen aller; ferner Petri verhängnisvolle Wendung über Judas hinweg zu der Frage an Johannes, die dem jede Fiber anspannenden, so dicht danebensitzenden Gegenstand derselben nicht entgehen kann; da ist es endlich die moralisch geradezu vernichtende Nähe und der Anblick des Lieblingsjüngers, der in schmerzlicher Scham kaum das Auge zu erheben wagt, aus Furcht, den Unseligen irgendwo schon gewahren zu müssen... Das alles schiebt und drängt und lastet in stummer passiver Anklage und schafft Höllenqual, mehr als der laute Schrei der Entrüstung bei offener Namensnennung es hätte hervorzurufen vermocht. Hier ist also der pantomimische Charakter aufs strengste beobachtet. Auch das Motiv der greifend geöffneten Hände ist durch die Linke des Judas angeschlagen. Nicht als ob die Hände auf dieser Seite das bekräftigende *„Amen vobis dico“* seinem Sinn nach wiederholten — dies gilt streng genommen nicht einmal von der Linken des Verräters, indem auch da die Bewegung nur unbewußt eine Replik darstellt — aber diese vielen mit dem Rücken

nach oben weisenden Hände erfüllen in ihrem Zusammenwirken eine ganz bestimmte Funktion. Ist schon die Parallelität der rechten und der linken Hände bei Petrus und Judas auffallend und sicher beabsichtigt; bemerkt man ferner, daß jede Figur mit der Rechten einen Gegenstand gefaßt hält, und daß auch die der Verstärkung der Verräterfigur dienende Gestalt des Bartolomäus mit der Rechten etwas umklammert hält — einen vom Schoße aufgenommenen Gewandteil — so ist es ein im höchsten Grade genußvoller Anblick, von den zu Judas' Händen völlig parallelen Händen des jüngeren Jakobus diese selbe Bewegung bedächtig und wuchtig stufenweis zur Mitte absteigen und ihren Abschluß in dem wie zur Besiegelung eines Unabänderlichen gefalteten Händepaar des Johannes verkörpert zu sehen. Im Sinne der genetischen Entwickelung der Komposition müßte freilich von einem von rechts nach links sich vollziehenden Ansteigen des Motives gesprochen werden, da ja die Figur des jüngeren Jakobus einer der später geschaffenen, bezw. eingefügten Typen ist. Und doch scheint die Bewegung nur von diesem Jünger auszugehen: zuerst hastig vordringend, senken sich die parallelgerichteten Hände plötzlich, wie aller Kraft beraubt. Hier handelt es sich also um ein geniales Rückwärtstasten. Auch konnte Leonardo, als er die Gruppe Johannes-Petrus-Judas schuf, unmöglich voraussehen, wie sehr die äußere Gruppe kompositionell auf die Hände dieser inneren angewiesen sein würde. In dem äußeren Dreiverein leitet nämlich die Parallelität der drei Profile, ganz abgesehen von der Blickrichtung, direkt auf die Mitte hin. Durch die klaffende Lücke zwischen Andreas und Petrus, durch das vertikal aufgerichtete Händepaar des als isolierende Zwischenfigur eingeschobenen ersteren Jüngers, wird die Bewegung indes jäh unterbrochen. Und nun führen die drei parallelen Händepaare des Petrus, Judas und Johannes das von Jakobus' Händen so energisch angeschlagene Richtungsmoment weiter, wodurch gleichzeitig eine förmliche Verzahnung der beiden Gruppen bewirkt wird.

Und andrerseits, kehrt sich unser Blick zu den beiden Gruppen gegenüber! Hier ist es wie gesagt die Geste der linken Hand Christi selbst, die, von der äußersten Gruppe aufgenommen, die Beziehung zur Mitte, zum Vorgang pantomimisch herstellt und ge-

wissermaßen auch ein ähnliches Motiv abgibt wie auf der eben besprochenen Hälfte die rechte Hand Christi. Man bemerke, wie die Hände auch hier vom Ende des Tisches ihren Impuls erhalten, diesmal aber nicht vorsichtig-tastend nach der Mitte absteigen, sondern in einer Linie dahin aufsteigen, nein aufzücken — um schließlich von der erhobenen Hand des Thomas wie von einem Blitzableiter aufgefangen und von einer Berührung mit dem Herrn abgelenkt zu werden.[80]

Die beiden inneren Gruppen halten sich in je einem Jüngerpaar, in Petrus-Johannes und in Jakobus-Thomas vollkommen das Gleichgewicht. Um so wirksamer springt aber daraus der Antagonismus der dritten Figuren, der des Judas und des Philippus, ins Auge. Die beiden Gestalten sind wie ungleiche Lasten auf den Schalen einer Wage: Während die Unschuld förmlich emporwächst, scheint der Verrat merklich in den Boden zu sinken. Und ist es nun nicht mehr als Zufall, daß gerade derjenige, der schon durch die vollkommen aufrechte Haltung und die isolierte Mittelstellung als die Ursache dieser Kräfteverteilung gekennzeichnet ist, die offene, aufhebende Hand Philippus, dagegen die abwehrende, zur Tiefe verweisende dem Judas zuwendet? Wir wollen uns gewiß nicht auf das unfruchtbare Gebiet symbolischer Deutungsversuche verirren; wir wissen ja, durch welch' nüchterne Erwägungen die Stellung der Arme Christi bedingt sind und was dessen Hände besagen: Allein — ist es die Vollkommenheit, ist es die Harmonie der geometrischen Konstellation an sich, die diese überraschende Fülle von immer neuen und doch folgerichtigen geistigen Beziehungen knüpfen läßt? — Auch Jakobus d. Ae. ist Judas gegenübergestellt. Dieser beugt sich vor und blickt aufwärts; jener fährt zurück und starrt vor sich hin. Beide repräsentieren so jeweils die Spitze ihres Dreivereins, dessen Basis die Nachbarn bilden. Und wie die unruhige Bewegung des jungen Matthäus von der des greisen Simon gleichsam niedergezwungen wird — ein feurig steigendes Gespann, das besonnene Strenge im Schritt

[80] Ganz ähnlich erscheint die linke Petrushand mit dem zudringlich auf Christus eingestellten Zeigefinger durch Johannes aufgehalten und durch das Schwergewicht des gefalteten Händepaares gewissermaßen zur Tiefe gezogen.

hält: so wird die überaus schreckensvolle Hast des sich zurückwerfenden Jakobus durch zwei ihm zur Seite stehende Ruhefaktoren: durch Thomas und Philippus gehoben und zugleich wieder harmonisch ausgeglichen.

An Judas scheint alles mit Gewichten nach abwärts zu ziehen. An der Linken der Beutel, an der Rechten die schwere Umschlingung des Mantels, der den Unterarm bedeckt. Wie in einer Spirale steigt es dann über Petrus, Johannes, Thomas, Jakobus d. Ae. zu Philippus hinüber, zum Leichten, Erhobenen! Und zwischen ihnen, und doch über ihnen — gesteigert durch eine, wie wir erkennen werden, unmerkliche Überspannung der Maßverhältnisse — Christus, der Mittelpunkt.

VIERTES KAPITEL

PROBLEM DES BARTLOSEN CHRISTUSKOPFES ◻ CHRISTUS UND JUDAS ◻ DIE SECHS ABENDMAHLSKÖPFE ZU STRASSBURG ALS IDEALTYPEN ◻ PROVENIENZ DERSELBEN ◻

An einer Stelle seines Aufsatzes tadelt Goethe den *„kolossalen Christuskopf"*, den Vespino aufgestellt, und den er *„ganz gegen den Sinn da Vinci's"* findet. Auch habe Vespino nicht im mindesten auf die Neigung des Hauptes geachtet, die doch notwendig mit der des Johannes zu parallelisieren habe.

Ich ziele auf dieses Urteil Goethes, weil es äußerlich auch auf den Christus des Cesare paßt. Auffallend sind dort in der Tat die breiten, fast wuchtigen Verhältnisse des Hauptes, sowie die geringe Neigung desselben. Wer aber jenen Christus mit Rücksicht auf das Ganze, wer ihn innerhalb der ihn umgebenden Gruppen betrachtet, absieht von den kleinlichen Stirnfalten, der geteilten, eigensinnig vorgeschobenen Unterlippe — entstellenden Zutaten des Kopisten — der wird in der einfachen, unmittelbar umschriebenen Größe, in einem gewissen Kraftbewußtsein, das sich hier ausspricht, gar bald Vorzüge des Vorbilds erkennen. Da findet sich noch keine Spur von der pietistisch leidenden Schmalheit der Morghen'schen Fassung. An Körpergröße überragt die Gestalt sichtbar die andern; mit einem Ausdruck schlichter Erhabenheit scheint sie unwillkürlich über die Jünger emporzuwachsen. Es ist der gesteigerte Mensch der Landschaft, die dahinter in schneeiger Gebirgsferne sich verliert. Nicht schmerzvolle Demut, sondern tiefer Mannesernst liegt auf des Dulders Zügen. Eigentlich bartlos, nur von einem zarten Flaum bedeckt, sind seine Wangen von reifer Kraft und Fülle. Der Mund hat immerhin etwas Entschiedenes im Gegensatz zu der zaghaften Weichmütigkeit bei Morghen. Ein königlicher Hals, eine breite, volle Brust vollenden das Bild eines Mannes, der weiß, was geschehen muß und der in dem kurzen Schweigen, das seinen Worten folgt, in unnahbarer Entrücktheit die ganze Tragweite dieses Augenblicks überspannt.

Die Überlieferung läßt Leonardo über der Ausführung des Christushauptes fast verzweifeln und die Arbeit deshalb jäh unter-

brechen... Vasari, schon in der 1. Auflage seiner *„Vite"* (1550), und später Lomazzo bekunden, der Christuskopf sei von Leonardo unvollendet gelassen worden. Bedenkt man aber, daß die Darstellung eines bartlosen Christus, insbesondere in einem Abendmahl, ungewöhnlich war, daß sie gegen das Hergebrachte verstieß; nimmt man dann im Hinblick auf das Zeugnis des Antonio de Beatis von 1517 (vergl. oben Anmerk. 2) hinzu, daß jedenfalls gerade das Untergesicht von jener Verderbnis zuerst angegriffen wurde, die im Laufe der Zeit auch die unteren Partien der Köpfe in der Johannesgruppe fast vertilgt hat, so darf es nicht verwunderlich erscheinen, daß jene beiden Autoren auf die Erklärung verfallen mußten, das Antlitz sei unfertig geblieben.[81]

Wir selbst stehen nun nicht mehr auf dem Standpunkte Vasaris und Lomazzos. Wir wissen, daß Leonardo in mehr als einem Punkte auf das entschiedenste mit der Tradition gebrochen. Für uns hängt somit die Beantwortung der Frage: war der Christus vollendet oder nicht? von dem Gelingen des Nachweises ab, daß der Darstellung des Christushauptes ohne Bart eine bewußte, künstlerische Tendenz zugrunde gelegen.

Der Nachweis ist um so unerläßlicher, als es sich darum handelt, durch ihn die Kriterien dafür zu gewinnen, ob wir eine Kopie nach einem bartlosen Christushaupt aus dem Abendmahl als vollendet oder unvollendet anzusprechen haben. Wer das für die Rekonstruktion völlig unbrauchbar gewordene Antlitz gerade der Hauptperson im Wandbilde aus eigener Anschauung kennt, wer sich über die gänzlich unzureichende Machenschaft in der Wiedergabe gerade dieses Hauptes auf den gangbaren Kopien hat vergewissern können, der vermag wohl die Bedeutung zu ermessen, welche die Auffindung einer Kopie nach der ursprünglichen Fassung des Kopfes für die Leonardoforschung und nicht zuletzt auch für die Frage der Rekonstruktion hätte.

81 Schon der jüngere Richardson, der (vergl. Anm. 7 und 8!) das Bild noch vor der ersten großen Restauration studieren konnte, bezeugt die Grundlosigkeit der Behauptung Vasaris: *„Ce qu'on débite de la tête du Christ qu'on prétend que le peintre a laissée imparfaite . . . est tout-à-fait faux; puis qu'il est certain que la partie qu'on en voit encore est très-finie, selon sa manière ordinaire."*

Dieser Fall ist in der Tat gegeben. Wir besitzen in jener Reihe von sechs einzelnen Köpfen zum Abendmahl in der städt. Gemäldesammlung zu Straßburg — kolorierten Handzeichnungen, die zeitlich allgemein jetzt schon in nächste Nähe des Meisters versetzt zu werden pflegen — einen Christus, der, wie wir zeigen werden, alles erfüllt, was wir von einer Christusschöpfung des Leonardo je erwarten könnten. Nur gilt der Kopf eben als unvollendet. Und das aus demselben Grunde, wie der Christus im Original in den Augen Vasaris und Lomazzos als unvollendet galt: weil er bartlos ist. Denn auch wir kennen aus den meisten Kopien des Abendmahls, besonders aber aus dem uns, wie es scheint, in Fleisch und Blut übergegangenen Stich von Morghen, den auf dem Original ja zerstörten Kopf nur bärtig. Vermögen wir also nachzuweisen, daß die unbärtige Fassung eine im Sinne der Vollendung endgültige ist, so werden wir — da es gleichzeitig nach den künstlerischen Qualitäten dieses Blattes nicht schwer sein wird, seine Urheberschaft auf Leonardo selbst zurückzuführen — den Schluß ziehen dürfen, daß wir in dem Straßburger Kopfe das Urbild von Leonardos Christus vor uns haben. —

Auf der Kopie des Cesare erscheinen, wie bereits bemerkt, Wangen und Kinn vollständig herausmodelliert; doch umgibt ein weicher Flaum die kräftige Rundung. Man hat indes, tritt man nicht allzunah hinzu, den täuschenden Eindruck, daß das Antlitz bartlos sei. Es erweckt den Anschein, als ob der Kopist dem Original, das er möglichst treu abzuschreiben suchte, keinen Zwang antun wollte und doch andrerseits nicht ganz über die Macht der Tradition hinwegkam, die Christus nur bärtig kannte. Vielleicht war auch er im Glauben befangen, das Antlitz sei unvollendet. Auch Marco d'Oggiono kopierte auf seiner kleinen Tafel den unbärtigen Christus. Von da ab aber begegnen wir auf den Kopien einem mehr oder minder deutlich die Kontur des Kinns umgebenden Flaumbart. Die Entwicklung ist logisch: Lomazzo kopiert 1561 einen wirklich bärtigen Christus. Übrigens ist es zur Beurteilung des damaligen Zustandes des Antlitzes im Original von Interesse zu wissen, daß Vespino, der von Borromeo inspirierte, nach etwas strengeren Grundsätzen kopierende Rekonstruktor zu An-

fang des 17. Jahrhunderts, das Kinn vollständig herausmodelliert zeigt. Grund genug zu der Annahme, daß der entstellende Kinnbart, von dem sich heute noch Spuren auf dem Wandbilde in S. Maria delle Grazie finden, nicht vor der ersten großen Restauration durch Bellotti dem Antlitze hinzugefügt worden sein dürfte.

War nun die Bartlosigkeit beabsichtigt oder handelt es sich lediglich um ein noch unfertiges Untergesicht? — Lassen wir unsern Blick zu Johannes hinübergleiten. Da findet das Problem seine Erklärung sofort in der für Leonardo so äußerst charakteristischen Anwendung von Kontrasten. Mußte ihn nicht gerade die Gegenüberstellung zweier gleichartiger, also bartloser Gesichter reizen? Zwei sitzende Gestalten, in ruhiger Haltung; beide mit jugendlich bartlosem, lockenumrahmten Antlitz; beide die Augen niedergeschlagen. Nur ein Menschendarsteller wie Leonardo durfte das Wagnis unternehmen, hier den Leidverklärten, dort den Leiderfaßten, den Knaben und den Helden, den Gott und den Menschen überzeugend zu unterscheiden. Nur insofern hat sich der Künstler das Problem erleichtert, daß er den einen die Arme öffnen läßt, so daß die verharrende Geste ruhig und gefaßt das Kommende herauszufordern scheint — jenem dagegen gefaltete Hände gibt und ihn das Haupt zur Seite neigen läßt, gleich einer Blume, die sich ängstlich schließt. Und so scheint mir die Legende, wonach Leonardo in Verzweiflung und auf den Rat des Bernardo Zenale hin die Vollendung des Christuskopfes aufgegeben hätte (cf. Lomazzo, Tratt. I, 10), wohl einen wahren Kern zu enthalten; sie wird jedoch nicht darauf zurückzuführen sein, daß Leonardo in den Köpfen der beiden Jakoben gewissermaßen schon alle Schönheit ausgegeben hatte und nun keine Form mehr fand, die ihm für Christus würdig genug däuchte, sondern vielmehr darauf, daß sich der markanten Differenzierung zweier gleich jugendlich-schöner, bartloser Köpfe (des Johannes und des Herrn) unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellten. Wir wissen ja, wie vielen Kopien, selbst da sie den Herrn bärtig darstellen, der Vorwurf gemacht werden kann, Christus sei bloß eine Replik des Johannes!

Und so steht die Frage, ob der größeren Dimensionierung, wie wir sie in der Kopie des Cesare konstatierten, wirklich eine



Absicht des Meisters selbst zugrunde liegt, in organischem Zusammenhang mit der soeben behandelten, wo wir erkannten, daß die Bartlosigkeit das Problem der Unterscheidung von Johannes in höherem Maße geistvoller, aber auch schwieriger gestaltete. Nach der Lösung dieses Problems ringend, dürfte Leonardo in der Steigerung der Maßverhältnisse unwillkürlich ein Hauptmittel zur Unterscheidung gefunden haben. Denn nicht nur die Kopie des Cesare und die des Vespino, sondern auch die eben erwähnte des Oggiono und — was wichtiger ist — das Blatt mit Christus in Straßburg selbst weisen diese Eigentümlichkeit auf. Vier Kopien also, die, nach der jeweiligen Tendenz der Ausführung zu schließen, ganz unabhängig voneinander entstanden sind, wobei sehr zu beachten ist, daß von all' den von uns bisher berücksichtigten Nachbildungen gerade die zwei Tafeln kleinen Formats, die des Cesare und des Oggiono, in diesem Punkte übereinstimmen. Sie repräsentieren eben unmittelbar vor dem Original und im Zusammenhang ausgeführte Übertragungen, in denen der scheinbar abnorme, den Kopisten vermutlich gar nicht zu Bewußtsein gekommene Tatbestand objektiv zutage tritt, während derselbe bei den in großem Maßstab und in Freskotechnik geschaffenen, also den im idealen Sinne eigentlichen Kopien, infolge des indirekten Übertragungsverfahrens (lediglich unter Zugrundelegung von Hülfsskizzen!) und der dadurch bewirkten Verschleppung derartiger charakteristischer Einzelheiten naturgemäß verwischt werden mußte — ausgenommen bei den sorgfältiger zusammengestellten Durchpausen des Vespino.

Zwar möchte es auf den ersten Blick etwas gewagt erscheinen, die erkannte Eigentümlichkeit auch für die Straßburger Blätter in Anspruch nehmen zu wollen; eine solche Feststellung scheint mehr das Ergebnis eines subjektiven, denn eines mit dem Maßstab kontrollierbaren Eindrucks zu sein, weil eben die Köpfe nicht etwa einheitlich auf einen gemeinsamen Karton[82] aufgezeichnet und

[82] Das Material ist Papier. Höhe 56, Breite 43 cm (Weimar 62 : 48 cm). Bezüglich der Technik, in der die Köpfe ausgeführt sind, gilt — um dies hier gleich zu bemerken — im allgemeinen, was G. Dehio in seinem an Anregungen reichen und für die Straßburg-Weimarfrage grundlegend gewordenen Aufsatz *„Zu den Kopien nach Leonardos*

dann erst auseinandergeschnitten wurden — denn in diesem Fall müßten einige derselben ja gänzlich angeschnitten oder zerschnitten worden sein und könnten nicht jeweils den breiten Raum, der noch die Andeutung der Konturen von Nebenmännern, bezw. deren Händen gestattete, einnehmen. Aber in dem Umstand, daß die zur benachbarten Gruppe gehörigen, in der Ausführung unverkennbare Unterschiede aufweisenden, also vielleicht mit Unterbrechung geschaffenen Köpfe des Johannes, des Petrus und des Judas in unter sich völlig gleichen Maßverhältnissen aufgezeichnet sind, wird man dennoch ein Kriterium dafür sehen dürfen und müssen, daß die (meßbar!) merkliche Vergrößerung des Hauptes Christi in voller Absicht vorgenommen wurde.

Natürlich tritt diese Vergrößerung, insbesondere vom normalen Fernstandpunkte des Beschauers aus, überhaupt nicht aufdringlich in Erscheinung. Es ist gerade noch die feine Grenze gewahrt, die über dem Genuß der ideellen Steigerung die Erkenntnis eines Widerspruchs in der materiellen Form nicht aufkommen läßt. Der Tadel Goethes im Hinblick auf den Christus in der Kopie des Vespino beweist, wie leicht diese Grenze durchbrochen werden kann. Doch dürfte die Ausstellung Vespino selbst nicht treffen, da wahrscheinlich Bossis Durchzeichnung, die Goethe vorlag, die Vergrößerung übertrieb. Immerhin bestätigt gerade die Kopie des Vespino, der wie Borromeo uns in seinem *„Museum"* erzählt, mit genauen Durchpausen nach dem Original arbeitete, daß, wovon auch heute noch das Original selbst Zeugnis ablegt, eine materielle Steigerung des Christushauptes gegenüber den ihm be-

Abendmahl" (*„Jahrb. d. Preuß. Kunsts."* Bd. 17, 1896) bereits konstatierte: Leichte Aquarellunterlage, darüber mit Kohle Umriß und Modellierung. Doch scheint die Aquarelltechnik hin und wieder durch Pastellbehandlung ersetzt oder unterstützt zu sein (vergl. auch den offiz. Katalog d. Gemäldesammlung); ganz besonders gilt dies von der Hand, die Petrus dem Johannes auf dessen Schulter legt, überhaupt von dem Blatte mit Johannes. Ebenfalls mit dem Farbstifte — Rötelstift — ist dann auch die zarte, durchsichtige, einzelne Lockensträhne bei Jakobus ausgeführt, die, losgelöst vom Haupthaar, vor dem Ohr über Schläfe und Wange herabrieselt. Für das letztere Motiv finden sich in den Werken des Meisters übrigens Analoga, z. B. in der Studie zu Philippus (s. Tafel XXI), dann besonders in der Rötelzeichnung eines Kopfes in Dreiviertelprofil aus dem Leonardobestand der Ambrosiana (Rosenb.-Knackfuß a. a. O. Abb. 101). — Die Weimarerblätter hingegen sind nur mit Pastellstiften übergangen.

nachbarten Köpfen eine Tatsache ist, mit der wir eben zu rechnen haben.

Um einen Zufall kann es sich also bei der größeren Dimensionierung des Hauptes nicht handeln; ihr liegt vielmehr eine künstlerische Absicht zugrunde, die sich speziell in Leonardos Schaffen auch durch andere Analogien belegen läßt. Mich will bedünken, daß es mehr als nur den Sinn einer poetischen Lizenz hat, wenn z. B. Müller-Walde die mit Recht sogenannte Beatrice Dantes (Handzeichnung in Windsor-Castle: Müller-Walde *„Leonardo da Vinci"* Abb. 39; J. P. Richter a. a. O., Vol. I, Taf. XXVI) mit dem feinfühligen Worte analysiert: *„In der Vergrößerung der Augen und in der ungewöhnlichen Verbreiterung des Abstandes zwischen denselben hat der Künstler ein treffliches Mittel gefunden, dem Wesen den Eindruck überirdischen Ursprungs und den Abglanz eines höheren Lebens zu verleihen"* (a. a. O. S. 75). Diesem Beispiele gesellt sich eine weitere und gerade für unsere Frage sehr willkommene Parallele in dem Christus auf der von uns besprochenen Abendmahlsstudie in der Akademie zu Venedig hinzu. Dort ist es ein fast sonambules Schauen, welches durch die das ganze Antlitz beherrschenden Augen bewirkt wird. In diesen seherhaft weitgeöffneten Augen des zarten, lichten Antlitzes erblicken wir übrigens bereits alle Keime des Christusproblems deutlich vorgebildet: Schon hat der bärtige Mannestypus der Tradition einem jüngeren weichen müssen; immer entschiedener dringt die Erkenntnis durch, daß nur durch die vergeistigte und veredelte, jeder profanierenden Beimischung entbehrende Form, durch die Abstraktion eines menschlichen Antlitzes, die höchste Wirkung zu erreichen wäre, und es ist ein Genuß, von hier aus zu verfolgen, wie der Meister dann zum bartlosen, aber immer noch jugendlichen Typus in der Brera gelangt, und wie er endlich, das Prinzip der Bartlosigkeit beibehaltend, durch eine Steigerung der Breitenverhältnisse besonders im Untergesicht (ähnlich wie bei der Mona Lisa) zu dem reifen Typus des Mannes zurückkehrt, zur ausgerundeten, überlegenen Erscheinung — wie sie uns denn ein glücklicher Umstand in der Straßburger Fassung überliefert hat.

Und nun! Treten wir diesem Haupte selbst näher. Ist das

die siegessichre Ruhe jenes vermeintlichen Halbgottes auf der Kopie? Die Augen, wimperlos und doch beschattet, scheinbar geschlossen ... Die breiten Flächen von Stirn, Wangen und Kinn wie aufgelöst und doch erstarrt ... Der Mund halbgeöffnet. Es ist, als ob der Schmerz den Träger dieses Antlitzes auf Augenblicke überwältigt, als ob ein ungeheures Weh diese Lippen auseinandergesprengt hielte. Aber indem wir uns in jeden einzelnen Zug forschend versenken, als ob wir einem Geheimnis gegenüberstünden, zu dem wir den Schlüssel finden müßten — erfassen wir gar bald unterhalb der schwerlastenden beiden Augendeckel verblaßte Spuren vom Auge selbst. Eine Pupille erscheint inmitten der Regenbogenhaut; unsere Einbildungskraft verstärkt die Umrisse —: und jetzt überleuchtet dies Antlitz urplötzlich ein ganz anderes Leben! Nicht schmerzliche Ohnmacht, sondern die Ruhe einer erhabenen Seele, eine unendliche Traurigkeit, eine Traurigkeit, die aus vielfältiger Erkenntnis kommt, bricht zögernd-wundersam aus diesem Auge, schwingt und vibriert in den emporgezogenen, nur angedeuteten Brauen und huscht in dem durchsichtigen Schmelz der modellierenden Lichter verklärend über die breitgebildeten und doch von zu großer Fülle freien Wangen ... Tonlos ist das Wort soeben über die unbewegten Lippen getreten; diese haben sich wieder zu schließen gleichsam vergessen; die ganze bange Spannung des Augenblicks redet mit unheimlicher Wahrheit aus ihrer Stellung. Wie gleichgültig, ja trotzig erscheint dagegen der geschlossene Mund bei Cesare mit den schwellend aufgeworfenen Lippen! Wie kleinlich hart behandelt das Haar angesichts dieser kastanienbraunen, überreichen Fülle, die von Scheitelmitte wie ein geteilter Vorhang zu beiden Seiten des majestätischen Antlitzes sich niedersenkt und sich in lockigen, weichen Ringeln auf die Brust legt! In der allgemeinen Dimensionierung, insbesondere in der Betonung der Horizontalen (auch in der charakteristischen Bildung der breit und edelgeformten, etwas überhängende Nase) stimmt der Kopist ja am treuesten von allen andern Kopisten mit dieser Idealfassung auf dem Straßburger Blatte überein; aber in Einzelheiten hat er das Vorbild nicht im entferntesten erreicht.

In der Betonung der Horizontalen liegt in der Tat das Geheimnis der machtvollen, den Ausdruck tiefer seelischer Erschütterung förmlich vergeistigenden Ruhe, die des Erlösers Haupt nach allen Seiten ausstrahlt. Und in diesem Zusammenhange erst lohnt es sich, die bekannte, mit schwarzer und roter Kreide ausgeführte Studie in der Brera auf ihre künstlerischen Qualitäten zu untersuchen; jetzt erst wird uns klar, in welchem Verhältnis jene Studie zu der endgültigen Fassung stand. Sie ist nach einem Modell geschaffen, als welches vielleicht jener Aristokrat diente, auf den ein Eintrag Leonardos (in demselben Notizbuch, aus dem der von uns sog. *„Schriftliche Entwurf"* Manuskript II 2, South-Kensington-Museum: vergl. Anm. 72, stammt) unter der Überschrift *„Cristo"* hinweist. Dort heißt es (J. P. Richter a. a. O., Vol. I, No. 667): *„Giovā, cōte, quello del cardinale del Mortaro"*, also „Graf Giovanni in der Umgebung des Kardinals von Mortaro". Man beachte die wohlgestalteten, fast weiblichen Züge, den zwar schwellenden, eher kleinen als großen, aber eigenwillig harten Mund, die feine steilgebogene Nase. Daß nun die ja allerdings sehr verdorbene Studie auf Leonardo zurückgehen muß, darüber läßt der Vergleich mit dem Straßburger Kopf keinen Zweifel. Dort das Modell, das Prototyp, hier die Vollendung, das Kunstwerk... Dasselbe starke, gegen die Kinnbacken etwas ausgespreizte Oval des Antlitzes, dieselbe Form der Stirn, dieselbe etwas breitgesattelte Nasenwurzel, dieselbe Entwicklung des linken Augenbrauenbogens aus ihr; Übereinstimmung sogar in der Kontur der Haarmassen längs der rechten Schläfe; dasselbe Reflexlicht unter dem linken Auge, dieselbe Schattenführung über Kinn und linker Wange, ja im Grunde auch derselbe Mund, alles unverkennbare Analogien, die sich dem vergleichenden Auge überraschend aufdrängen — und dennoch ein so gewaltiger Unterschied: dort der Jüngling, hier der Mann, dort der Mensch, hier der Gott, daß der Gedanke der Christus in der Brera sei etwa eine freie Kopie des Straßburger Kopfes oder umgekehrt, geradezu absurd erschiene. Umsomehr, als wir hier eines der in der Kunstgeschichte einzigartigsten Beispiele vor uns haben, an dem wir gewahren, mit welchen Mitteln das Genie sein materielles Vorbild in die reine Abstraktion über-

setzt hat.[83] Und das Hauptmittel besteht, wie wir bereits an der Wirkung ersahen, in der Betonung der Horizontalen gegenüber den mehr geschwungenen Linien. Breiter sind Stirn und Wangen, flacher und langgestreckter Augenbrauenbogen und Augendeckel, breiter ist der Mund, ovaler das Kinn gebildet. Hand in Hand damit geht die mehr flächenhafte Modellierung. Flacher, ebener und damit ebenmäßiger ist die Stirn, flacher sind die Wangen modelliert, wodurch sie straffer, männlicher erscheinen.

Man hüte sich, den Straßburger Kopf auf den ersten, flüchtigen Eindruck hin beurteilen zu wollen. Es liegt etwas Widerstrebendes, fast Drohendes in der Undurchdringlichkeit dieses gewaltigen, scheinbar leblosen Antlitzes... Das will die enge Fessel, will den Rahmen sprengen; das will in der Freiheit, will aus der Weite wirken. In monumentalem Stil gedacht und geschaffen, in einen Raum gestellt, der die Illusion unendlicher Fernvertiefung und damit die Illusion des Unendlichen selbst weckt, ist dies Haupt Mittelpunkt, Brennpunkt aller jener sichtbaren und unsichtbaren Strahlen, die ein irdisches Haupt irgend nur auf sich zu vereinigen

83 Wie schwankend das Urteil über ein Kunstwerk ausfallen kann, für das wir die es bedingenden Voraussetzungen nicht kennen, mögen folgende Proben beweisen.

Frantz: *„Die sehr zerstörte Handzeichnung in der Brera zu Mailand gibt den idealen Typus des Kopfes, ohne Bart, in unaussprechlich edlen und reinen Linien und erinnert an die jugendlichen altchristlichen Darstellungen der Katakomben und die besten Mosaiken von Ravenna.“* (a. a. O. S. 33).

Riegel (a. a. O. S. 61) tritt für die Echtheit ein und empfiehlt das Studium dieses Kopfes, der *„zu den größten Schätzen der Brera“* gehöre.

W. Koopmann: *„Tausende machen in jedem Jahr vor dem Christuskopf in der Brera halt, einer Zeichnung, welche durch schlechte Behandlung ein unbestimmtes Etwas geworden ist, so daß es ganz unmöglich ist, sagen zu wollen, ob Leonardo jemals Anteil an demselben gehabt habe oder nicht; die Wahrscheinlichkeit spricht dagegen.“ „. . . Anders liegt die Sache, wenn künstlerisch unbedeutende Schülerarbeiten mit volltönenden Namen ausgestattet werden, weil dadurch eine Irreleituug der guten Geschmackes begünstigt wird.“* (*„Repert.“ 14*, [1891] S. 354.)

Und gar Thausing: *„Ein süßliches Judengesicht auf Mörtel* [?] *gezeichnet, welches in der Brera Lionardo zugemutet wird, hat mit dem Meister nichts gemein.“* (a. a. O. S. 212 Anmerk.)

Weizsäcker (a. a. O. S. 259) bezieht sich besonders auf diese Studie, um darzulegen wie bei aller himmlischen Ruhe und Ergebenheit doch das rein menschliche Empfinden in der Gestalt Christi mitspreche.

vermag. Wie sollte es nun, aller Lebensbedingungen beraubt, noch Leben glühen! Ein derartiger Ausschnitt ist und bleibt immer ein Notbehelf; bescheiden in der Mappe des Künstlers verborgen hat er der Stunde zu harren, wo er wieder dem Ganzen eingefügt, wieder dem Raum, dem Dasein, dem Leben zurückgegeben wird... Vergessen wir also nicht, daß dieses Haupt im Mittelpunkt eines Geschehens steht, daß es nicht nur Leben zu geben, sondern auch Leben zu empfangen hat; daß es, losgelöst von allem Bedingenden, zwar noch ein Wunderbares ist, niemals aber ein selbständiges Bild, gar im Sinne eines Porträts, sein kann.

Nach den stilistischen Einzelheiten, nach Auffassung von Form und Inhalt habe ich für den Urheber des Straßburger Blattes nur den einen Namen: Leonardo. Es müßte denn angenommen werden, ein kopierender Schüler hätte das letzte gefunden, das Ideal, die Einheit, nach der der Meister unablässig strebte.

Und daß der Kopf getreu nach dem schon übertragenen Original abgenommen, oder als endgültig letzter, zu übertragender Entwurf für das Original bestimmt gewesen sein mußte, ergibt sich aus dem Vergleich seiner Proportionsverhältnisse mit denen des Christushauptes im Original selbst: So schneidet die durch den perspektivischen Fluchtpunkt gelegte Vertikale (s. den Detailausschnitt zum perspektivischen Bildaufriß, Tafel XII!) Wangen und Halssaum, die Horizontale Stirn und Augenbrauen jeweils in denselben Punkten.

Übrigens sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß die auffallend summarisch angelegten, aber durchaus nicht in störender Weise dominierenden Schattenpartien an Wangen und Hals jedenfalls von einer späteren Übergehung durch eine pietätslose Hand herrühren, die irgend eine Beschädigung zudecken sollte.[84] Möglicherweise hat irgend ein Besitzer mit dieser Zutat bei andern die Meinung bestärken helfen wollen, es handle sich bei diesem Kopf um einen Entwurf und nicht um eine Kopie — weil ersterer nur von Leonardo, letztere aber auch von einem Schüler hätte gefertigt sein können. Das Untergesicht war keinesfalls unvollendet

[84] Die Richtung der von rechts oben nach links unten verlaufenden parallelen Strichzüge ist vor allem verdächtig. (Vergl. S. 88!)

und ist es auch heute nicht trotz der — übrigens wohl leicht wieder zu entfernenden bezw. in einer neuen Kopie zu unterdrückenden — späteren Zutat.

Bei Castagno und Ghirlandajo ist Judas ein mittlerer Dreißiger, ein Mann in der Blüte der Jahre; die Skizzen in Windsor-Castle und in der Akademie zu Venedig lassen ungefähr auf dasselbe Lebensalter, jedenfalls aber auf kein Greisentum, schließen. Die Figur des Verräters auf dem ausgeführten Bilde zeigt einen kräftigen Oberkörper mit sehnigem Hals, ein in den Nacken zurückgeworfenes, längliches Profil, eingefaßt von dichter, schwarzer Haarfülle. Als Studie steht demnach die bekannte rote Kreidezeichnung der Judasbüste in der Windsorsammlung zu der endgültigen Fassung in S. Maria delle Grazie insofern in engster Beziehung, als darin die Haltung des Oberkörpers, die Stellung des Hauptes, die Richtung des Blicks unter den starren, hochgeschwungenen Brauen bereits fixiert erscheinen. Im übrigen ergibt schon ein oberflächlicher Vergleich, daß Leonardo in dieser Studie in erster Linie die Lösung des anatomischen Teils seiner Aufgabe gesucht und gefunden hat. An Hals und Antlitz des schon bejahrten und im Hinblick auf die Figur des Verräters zunächst ja jedenfalls mit einiger Absicht aus der Hefe des Volks gewählten, unbärtigen Modells ließ sich minutiös verfolgen und studieren, welche Veränderungen die Lage der Muskeln und Sehnen erleiden, wenn das Haupt in dieser gewaltsam eingenommenen Stellung beharrt, wenn die Brauen sich mit Heftigkeit emporziehen, und das Kinn unter dem festgeschlossenen Mund energisch sich strafft. Und gewiß ist dieses Modell nach der Natur auch als die Grundlage, als das Formprototyp der endgültigen Fassung zu betrachten: die zurücktretende Stirn, die längliche, stark gebogene Nase, die nach vorn drängende untere Gesichtshälfte, das eigentümlich gebildete Ohr und der ausladende Hinterkopf weisen darauf hin. Trotzdem aber macht die Büste, verglichen mit dem ausgeführten Ideal, den Eindruck einer abstoßenden Karrikatur. Der Ausdruck fast schmerzlicher Gier in dem weit aufgerissenen Auge, die habsüchtige Win-

kelfalte um den eingekniffenen Mund, die wilde Spannung in den Kinnbackenmuskeln: überhaupt die Gesamtbildung des Kopfes auf dem viehisch stark entwickelten Hals deuten auf die niedrigste physische und geistige Veranlagung. Es ist keine Frage, daß Leonardo, schon aus äußerlichen, formalen Rücksichten nicht, in die leuchtende Schar der Jüngergestalten eine solch' widerliche Physiognomie einbeziehen, vor allem aber, daß er einen geistig derart minderwertigen Typus dem Sohne Gottes in diesem letzten Mahle als den Judas, den historischen Verräter gegenüberstellen konnte. — Wir werden sofort darauf zurückkommen.

Wenn ich mich zunächst zur Vulgata wende, um mir als Laie ein ungefähres Urteil über die Stellung der Evangelientexte zu der Person und der Tat des Judas zu bilden, so habe ich einmal dieses für mich, daß sich, wie wir oben gesehen haben, Leonardo für seine Zwecke mit der Vulgata wohl sicher beschäftigt, und außerdem, daß auch er bloß als Laie dem Texte gegenüber gestanden hat. Kann es also nützlich sein, auf dieser Spur den für die charakteristische Gestaltung des Judas im Abendmahl maßgebenden Faktoren nahe zu kommen, so wird es mir sogar zur Pflicht, mit des Meisters Auge, d. h. mit textkritisch gänzlich voraussetzungslosem, nur das Gegebene berücksichtigendem Auge die einschlägigen Stellen zu prüfen.

Und nach dem Eindruck, den diese auf den unbefangenen Leser machen, ist Judas eine ausgesprochen tragische, keineswegs eine a priori unsympathische oder gar abstoßende Erscheinung. Zunächst ist er doch einer von den Zwölfen gewesen, hat er bis zu dem verhängnisvollen Moment als des Herrn Jünger diesem angehangen. Ihm war, was sich freilich nur aus einem Evangelium, dem des Johannes (dort aber aus zwei verschiedenen Stellen: *XII, 4 ff* und *XIII, 29*), ergibt, die Kasse anvertraut. Man hat sich also seine Gewandtheit in Handelsgeschäften und wohl auch seine Kunst, sparsam mit wenigem auszukommen, zu nutze gemacht. Aber diese an und für sich vortreffliche Eigenschaft läuft leicht Gefahr,

ins Negative umzuschlagen: in Habgier — was wir denn auch für Judas durch Joh. *XII, 5f* bestätigt finden. Die Vorsehung bedient sich dieses Zuges; sie läßt Judas in Versuchung fallen und schlägt ihn mit Blindheit. Denn ein anderes Moment tritt hinzu, dem der Jünger nie und nimmer entrinnen kann: das Moment der Prädestination. Muß es doch einer von den Vertrauten des Herrn sein, der diesen verrät, damit sich das Wort der Schrift erfülle. Wer war geeigneter als Judas, der in seiner Eigenschaft als Kassier, als Vermögensverwalter mehr als jeder andere der Zwölfe mit der Welt in Berührung stand! Und weil er dazu der geeignetste, ist er für seine Tat gewissermaßen auch schon prädestiniert. Dies aber macht ihn zur tragischen Figur.

Zunächst wird Joh. *XII, 4ff* des Verräters eben besprochene Stellung als Vermögensverwalter angedeutet. Ein wichtiges psychologisches Motiv, das in den andern Berichten fehlt. Die Stunde des letzten Mahles ist herangekommen. Judas ist noch nicht in Unterhandlung mit den Hohepriestern getreten. Da plötzlich, *XIII, 2,* vor der Fußwaschung:

„Et cœna facta, cum diabolus iam misisset in cor, ut traderet eum Judas Simonis Iscariotae . . .“

Dann, nach der Fußwaschung, wie eine Reflexbewegung zu diesem Vorgang in Judas — zugleich aber auch die Betonung der unumgänglichen Notwendigkeit — Christi vorerst wohl allen dunkles Wort:

„Non de omnibus vobis dico: ego scio, quos elegerim; sed ut adimpleatur Scriptura: Qui manducat mecum panem, levabit contra me calcaneum suum.“

Hierauf erst folgt, da man sich zu Tisch gesetzt hat, gewissermaßen offiziell die Verratsankündigung. Frage des Johannes. Kenntlichmachung durch Überreichung des Bissens an Judas.

„Et post buccellam introivit in eum satanas. Et dixit ei Jesus: Quod facis fac citius.“ „Was du tun willst, das tue bald.“ Judas wird also förmlich zum Verrat gedrängt.

Nun hat doch mindestens der Jünger Johannes genau darum gewußt, wer der Verräter ist. Und nicht nur er allein, sondern auch die andern, vor allem Petrus, werden gespannt auf Jesu,

dem fragenden Johannes erteilte Antwort hingehorcht haben: *„Ille est, cui ego intinctum panem porrexero"* und gesehen haben, wie der Bissen dem Judas gereicht wurde. Auf diese Lösung spitzte sich ja der ganze Moment zu! Nun heißt es sofort Vers *28:*

„Hoc autem nemo (also selbst Johannes nicht) *scivit discumbentium ad quid dixerit ei,"*

woraus sich indirekt ergibt, daß wohl jeder gewußt hat, wer der Verräter ist, daß aber niemand die letzten Worte des Herrn: *„Was du tun willst, das tue bald"*, schon auf die Ausführung des Verrats bezog.[85] Übrigens wäre es ja auffallend, wenn die Jünger gerade diese wenigen rasch an Judas gerichteten Worte, nicht aber die mit mehr Umständlichkeit abgegebene Erklärung: *„Dem ich den Bissen eintauchen und geben werde"*, verstanden haben sollten. Wie ist nun das passive Verhalten der Versammlung Judas gegenüber zu erklären? Nicht einmal ein Wort des Vorwurfs gegen ihn! Sollen wir annehmen, den Jüngern sei die Tragweite dieser Ankündigung gar nicht zu Bewußtsein gekommen? — Judas schreitet unbehelligt hinaus... *„Erat autem nox..."*

*

Gethsemane. Wer von den Jüngern sich auch jetzt noch im Unklaren über die Bedeutung jener Worte befinden sollte, dem muß der Anblick des inmitten einer Rotte von Schergen sich nahenden Judas die Augen öffnen. Nichtsdestoweniger: Kein Mund zeugt wider ihn... Petrus erhebt sogar das Schwert — aber er trifft Malchus.

*

Nach Johannes ist Judas somit lediglich das Werkzeug in der Hand der Vorsehung. Zwar sucht der Evangelist die Vereigenschaftung des Judas für den Verrat zunächst durch ein innerliches, psychologisches Moment, den Geiz, zu begründen, ein Versuch, der um so mehr als bewußte Absicht ins Auge fällt, als sich bei Matthäus (und Marcus; bei Lucas vermissen wir die Erwähnung

[85] Dobbert (a. a. O. S. 190f) macht zwar auf die Widersprüche in der Auslegung dieser Stelle aufmerksam, findet aber merkwürdigerweise nicht den doch so einfachen Ausweg.

des Vorgangs) nicht speziell Judas, sondern die Jünger überhaupt über die Verschwendung der Salbe aufhalten, mit der Martha im Hause des Lazarus Jesu Füße salbt: *„Videntes autem discipuli, indignati sunt, dicentes: ut quid perditio haec?"* (Matth. *XXVI, 8.)* Aber dieser Zug bleibt eigentlich unverwertet; die Vorstellung von der dira necessitas, von der harten Unabänderlichkeit, drängt alles andere zurück. Zur Stunde, wo die Entwicklung der Dinge es erheischt, fährt der Satan in Judas; dann wird der Unselige förmlich hinausgehetzt. Er hat zu vollbringen, wozu er bestimmt ist, gleichgültig, welche Motive ihn zufällig dabei leiten. Die Ruhe und die Festigkeit Christi bestärkt die Jünger in der Überzeugung, daß die blitzartig, ohne jedes vorangegangene Anzeichen vor ihren Augen sich vollziehende Umwandlung eines der Ihren dem Walten einer höheren Macht zuzuschreiben sei und erklärt ihre dumpfe Passivität dem Verräter gegenüber.

*

Nur so ist es auch zu erklären, daß im Evangelium des Matthäus die auf die direkte Frage des Judas: *„Numquid ego sum Rabbi?" „Bin ich's, Herr?" (XXVI, 25)* klar und verständlich gegebene Antwort Jesu: *„Tu dixisti"*, du hast's gesagt — unter den Jüngern nicht einen Sturm der Entrüstung gegen den Schuldigen auslöst, trotzdem die Auffassung dieses Evangelisten von der des Johannes in dem wesentlichen Punkte abweicht, daß Judas persönlich viel mehr für die Tat verantwortlich gemacht ist. Nach Matthäus geht Judas schon vor dem letzten Mahle zu den Hohepriestern: *„Quid vultis mihi dare, et ego vobis eum tradam?" (XXVI, 15)* und paßt die Gelegenheit ab, wie er Jesum verriete. Bei dieser Auffassung befremdet denn auch keineswegs das auffallend harte, Jesu in den Mund gelegte „Wehe": *„Vae autem homini illi per quem Filius hominis tradetur: bonum erat ei, si natus non fuisset homo ille" (XXVI, 24).* Wie milde klingt die hierzu parallele Stelle im Johannesevangelium *XIII, 18: „Non de omnibus vobis dico; ego scio quos elegerim"* —! Aber auch Matthäus berichtet, wie Petrus in Gethsemane nur gegen Malchus das Schwert zieht. Ja, Judas darf dem Herrn gar den Verräterkuß geben. Und wie um es

auszugleichen, daß der Verräter mit freier Willensbestimmung handelnd gezeigt wird, läßt ihn der Evangelist aus Verzweiflung darüber, daß die rasch wieder bereute Tat nicht mehr rückgängig zu machen ist, hingehen und sich erhängen.

*

Im Matthäusevangelium wird der Verrat des Judas also ausdrücklich durch die Liebe dieses Jüngers zum Geld, durch die Habgier motiviert. Nach demselben Evangelium begeht der Unselige, aus der Verblendung erwacht und von Reue erfaßt, Selbstmord.[86]

*

Wie wir sahen, deckt sich Leonardos Auffassung von dem Verhältnis Christi zum Verräter mit der des vierten Evangeliums. Auch sein Christus könnte nicht mehr das harte „Wehe" über Judas ausrufen... Die volle Einsicht in die Notwendigkeit des Verrats als einer unerläßlichen Bedingung für die Erfüllung der Schrift beherrscht schon völlig die überaus großzügige Diktion des jüngsten Evangelisten. Und wie sein Christus sich bereits zu dieser Stunde durchgerungen hat zu der Erkenntnis, daß der Opfertod unumgänglich sei für das Heil einer Welt; wie daher sein Christus in Gethsemane nicht mehr des letzten, noch zweifelsvollen Ringens mit sich selbst bedarf: Vater ist's möglich, so laß diesen Kelch an mir vorübergehen — so ist auch Judas, dessen sich die Vorsehung als eines Mittels zum Zweck bedienen muß, für seine Tat nicht in dem Maße verantwortlich gemacht, wie dies bei den anderen Evangelisten, vorab bei Matthäus, der Fall. Wir lesen bei Johannes nichts davon, daß Judas lang zuvor schon mit den Hohepriestern paktiert und unterdessen nur eine günstige Gelegenheit zur Ausführung seines Versprechens abgewartet hätte; wir lesen nichts von jenem Verräterkuß, den der Unselige dem Herrn zu geben gewagt; wir lesen endlich nichts davon, daß der Verräter, aus der Verblendung jäh, aber zu spät erwachend, umsonst bereut und in der Verzweiflung Hand an sich selbst legt... Aber gerade

86 Marcus und Lucas bringen nichts Neues hinzu. Sie geben den Bericht des Matthäus in verkürzter und teilweise entstellter Form wieder. Wir können sie übergehen.

dieser letztere, ungemein bezeichnende Zug, mit dem Matthäus seinen Judas ausstattet, beweist, daß auch dieser Evangelist den Verräter eher als einen tragischen, sicher nicht als einen a priori gemeinen, moralisch völlig defekten Charakter auffaßt... Es ist interessant, die beiden Berichte zu vergleichen; zwei verschiedene Wege sind begangen, die jedoch zum gleichen Ziele führen. Der eine Evangelist hält sich mehr an den äußeren Hergang, der andere läßt den inneren Zusammenhang stärker hervortreten; dem einen ist die Tat des Judas, weil er sie akzidentell faßt, unbegreiflich und verwerflich, er sucht sie deshalb auch als die Folge einer verwerflichen Leidenschaft, der Liebe zum Geld, der Habgier hinzustellen; dem andern ist sie ein gesetzmäßig Notwendiges, Zweckvolles, relativ also auch sittlich Entschuldbares. Beiden Berichten aber ist dieses gemeinsam, daß Judas kein von Natur aus niedriger Charakter ist. Bei Matthäus, wo der Verräter für seine Tat sittlich verantwortlich ist, weil er mit Überlegung handelnd auftritt, war der tragische Abschluß deshalb unumgänglich. Johannes kann darauf verzichten und verzichtet auch darauf: Nach seiner Darstellung ist der freie Wille bei Judas mindestens zum Teil aufgehoben.

Wie wenig wir uns diesen etwas umständlichen Weg einzuschlagen scheuen durften, wird sofort der Erfolg lehren. Wenn schon für den Fall, daß Leonardo den Judas mit freiem Willen an seinem Herrn sich versündigend darstellen wollte, der tragische Ausgang nach dem Matthäusevangelium ihm verbot, aus dem Auswurf der menschlichen Gesellschaft das Vorbild für den Verräter zu suchen, so erhob sich bei der Lektüre des Johannesevangeliums ungesucht die Frage: Wie kommt's, daß Judas in diesem erschütternden Augenblick zu trotzen, daß er unbehelligt von dannen zu ziehen vermag? Ist nicht auch ihm in diesem Moment eine geistige Macht gegeben? *„Introivit in eum Satanas"* heißt es später von ihm. Und — das ist's! — Das Dämonische, das Finstere, in dem die Tragik ohnmächtiger Negation verkörpert ist, dem Gotte, dem Lichten gegenüberzustellen; das Prinzip der physiognomischen Kon-

trastierung an einer höchsten Aufgabe zu versuchen — das war nun das Problem, dessen Bewältigung dem Gelingen des Ganzen schließlich die Krone aufsetzen sollte.

Wie aber mit formalen Mitteln es lösen? — Blicken wir auf den Judas der Straßburger Abendmahlsblätter! Nicht in der Darstellung des Gemeinen, nicht in der Apotheose des Auswurfs der menschlichen Natur, wohl aber in der Typisierung des Häßlichen mußte die Lösung bestehen... Dort ein Antlitz von majestätischer Ausgeglichenheit und Ruhe, hier magere, ins Längliche gezogene, unstete Züge. Jenen charakterisiert eine hohe flache, diesen eine niedrige, knochig vorspringende Stirn. Das gesenkte Auge des einen, groß, strahlend, verdunkelt unendliche Trauer; jener öffnet weit, starr und prüfend die fast winzig zu nennenden, tiefliegenden Augen. Die Nase des einen ist breit und kräftig gebildet; die des andern, lang, schmächtig, eingesattelt, hängt nach dem etwas heraufgezogenen Unterkiefer herab. Halb geöffnet, in schmerzlicher Erschütterung gelöst, wölbt sich der Mund des einen; der des andern, mit nagend vorgeschobener Unterlippe, ist fest geschlossen. Zur Schulter wallt dem einen dichtes, reiches, in der Mitte gescheiteltes Haar; buschig in die Stirn tretendes, kurz gehaltenes tritt uns beim andern entgegen. Dort die reine Kontur des Kinns; hier — und darin liegt zugleich ein neuer Beweis für die von Leonardo beabsichtigte Bartlosigkeit Christi — ein finsterer, struppig-abstehender Bart. — Alles ist Kontrast! Schon die Gegenüberstellung von en face und Profil deutet dies an. Die Gegensätzlichkeit äußert sich auch darin, daß der eine das Haupt leise neigt, der andere es in den Nacken zurückwirft. Mit Absicht ist Judas ferner, wie wir gesehen haben, gegen das einfallende Licht gesetzt; sein Antlitz scheint daher in Schatten getaucht, während auf Christi Zügen der volle Glanz des verscheidenden Tages liegt. Im Ausdruck des Auges aber, des Mundes, dann auch in der charakteristischen Bewegung der linken Hand offenbart sich die mit schmerzlichem Trotze gemischte, schlechtverhehlte Bestürzung des vom Satan Ergriffenen, der nicht mehr zurück will, nicht mehr zurück kann; der sich wider seinen Willen von einem blinden Wunsche fortgerissen fühlt. Mit einer gewissen

ängstlichen Schärfe ist das Auge auf Christi Antlitz gerichtet: *„Du weißt es!! Kennst also den Namen? Nennst ihn?“* Der Mund ist durchaus nicht brutal geschlossen — er hat vielmehr etwas Bedauerndes. Er scheint zu sagen: *„Es ist so, und es ist nicht mehr zu ändern“.* — Hier ist besonders ein Vergleich mit dem Judashaupt aus der Sammlung der Apostelköpfe zu Weimar von Gewinn, denn alle diese äußerst empfindlichen Einzelheiten sind daselbst vollständig übersehen oder mißlungen.[87]

Man begreift darnach wohl, weshalb das Haupt des Judas und des Herrn bis zuletzt vom Meister aufgespart worden, und warum Leonardo die Fertigstellung dieser beiden Köpfe soweit hinauszog. Judas war mit dem Herrn, der Herr mit dem Verräter ursächlich verknüpft wie Licht und Schatten. Aber nicht den beiden Jakoben, wie Lomazzo zu berichten weiß, hatte Leonardo soviel Schönheit gegeben, daß ihm für das Haupt Christi nichts mehr übrig zu bleiben schien, sondern in Johannes hatte er gewissermaßen schon alle Schilderung des Lichten, Schönen und Reinen erschöpft. Jetzt hieß es das Erreichte noch zu Höherem, zu Höchstem zu steigern und dann den Gegensatz dazu zu entwickeln. Die Unterscheidung Christi von Johannes war ein Problem für sich gewesen; nun war es Judas, der nicht endgültig Gestalt gewinnen konnte, bevor nicht Jesus vollendet war.

Somit wird auch der Sinn jener bekannten Anekdote, die sich

87 Da das Physiognomische bei Judas selber wieder als Entwickelungsbasis für die Gestaltung des Thomashauptes gedient hat, in dem Sinne, daß der häßlichen Bildung jenes schwarz- und kurzhaarigen, bärtigen Typus die ebenmäßige Form desselben Typus entgegengestellt ist, so dürfte vielleicht Thomas diejenige Figur gewesen sein, mit deren physiognomischer Ausarbeitung der Meister noch zuallerletzt beschäftigt war. Dem in die Länge gezogenen, ausgezackten Profil des Verräters entspricht bei jenem Jünger eine mehr ovale Gesichtsform; dem strähnig-buschigen Haupthaar, dicht gelocktes; dem struppigen Bart ein weicher, flaumartiger; den kleinen Augen große; der langherabhängenden, schmalen Nase eine kurze, gerade; den mageren Wangen rundliche. Diese Tatsachen treten im Original so bestimmt hervor (man vergl. auch Vespinos und Cesares Kopie), daß wir den Kopf des Thomas trotz der offenbaren Übermalung (s. S. 20) in den Gesamtzügen noch für ziemlich unverändert halten dürfen. — Wie wenig Leonardo oder ein ihm Nahestehender an den Weimarer Abendmahlsköpfen beteiligt sein könne, lehrt wieder ein vergleichender Blick auf das Zerrbild des Thomas in dieser Reihe, das eher einen Judas darzustellen scheint.

in den *„Discorsi"* des Giraldi[88] findet, und die schon ernstlich zu der Frage Veranlassung gegeben hat, ob man in den Zügen des Judas den damaligen Prior des Klosters zu erkennen habe, richtig gestellt werden können... Der Meister arbeitet dem Prior von S. Maria delle Grazie zu langsam an dem Wandbild, was schließlich zu einer Auseinandersetzung vor dem Herzog führt. Leonardo, von seinem Gönner zur Rede gestellt, rechtfertigt sich, indem er darauf hinweist, daß er mehr leiste, wenn er nichts zu schaffen scheine, weil er dann sein Werk in der Idee ausgestalte. Ihm fehle übrigens nur noch das Haupt des Judas; sollte er es aber — so fügte er mit schalkhafter Drohung hinzu, und der Herzog hat ihn jedenfalls verstanden — nun nicht bald finden, so würde er kurzerhand den lästigen Prior als Modell benutzen. Dem Prior wird dies alsbald hinterbracht; die Wirkung ist die gewünschte: Leonardo hat fortan Ruhe vor dessen Drängen. — Wir ersehen aus diesem liebenswürdigem Zug, mit welch' feiner, überlegener Ironie es der Meister verstand, sich seine Dränger vom Leibe zu halten. Die übrigen Angaben, die Giraldi dem Meister in den Mund legt, erweisen sich dem prüfenden Blick sofort als leere Ausschmückungen, oder gar als tendenziöse Zutat. — Er besuche, läßt er den Leonardo dem Herzog nämlich weitererzählen, schon ein Jahr lang morgens und abends die Vorstadt, um unter dem niedrigsten Verbrechervolk Studien für den Judas zu machen; aber einen geeigneten Typ habe er bisher nicht finden können... Weit übers Ziel hinaus hat demnach Frantz getroffen, wenn er, auf diese legendarische Kompilation blindlings vertrauend, dem Leonardo unterschiebt, er habe *„durch die ganze Erscheinung des Judas die fast übermenschliche Niedrigkeit des Verrates rechtfertigen wollen und habe deshalb an Orten, wo der Auswurf der Menschheit zu verkehren pflegte, nach entsprechenden Zügen gesucht, die er zum Gesamtbild zu vereinigen wußte"* (a. a. O. S. 42). Hiermit hat Frantz zwar nur der allgemein gangbaren Auffassung über den Judas im Abendmahl des Leonardo Ausdruck verliehen; aber es hat auch schon früher nicht an solchen Stimmen gefehlt, die in dem Verräter nicht nur den niedrigen Verbrecher sehen wollten.

[88] Giraldi, gen. Cintio, Gio. Battista: *„Discorsi intorno al comporre dei Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie e di altre maniere di Poesie"*. Venezia 1554.

So lesen wir bei Hefele: *„Das Profil ist ausgezackt, Verschlossenheit andeutend, aber keineswegs häßlich oder gemein. Das hätte zum Ganzen nicht gepaßt und einen Mißton gebildet"*. Und Thausing bemerkt: *„Das scharfe Profil zeigt den semitischen Typus nicht in unedlen, sondern nur in übertriebenen und kantigen Formen. Der größte Verräter soll nicht unbedeutend, nicht erbärmlich erscheinen. In dieser Gesellschaft muß er noch immer etwas Heroisches haben"*.

Über der Notwendigkeit, den neutralen Typus des Judas, wie er uns auf den vorbildlichen Hauptschöpfungen des florentinischen Quattrocento entgegentritt, in seinem eigenen Werke aufzugeben, hat Leonardo gleichwohl nicht die auf ideale Ausgeglichenheit ausgehende Forderung jener großen Repräsentationsbilder übersehen. Als eine fest umrissene und fundierte Erscheinung, die trotz einer gewissen finster-scheuen Zurückhaltung doch mit Bestimmtheit das Recht ihrer Persönlichkeit durchzusetzen weiß — so gliedert sich die Figur des Verräters der majestätischen Bewegung des Ganzen als ein durchaus mitbedingender Faktor ein. Und wie um den mehr weltlichen Dingen zugekehrten Sinn des Judas anzudeuten, hat Leonardo dieser Gestalt als der einzigen drei Gewänder gegeben; die enge Steilfältelung des Untergewands (auf dem Straßburger Blatt nur angedeutet, vergl. hierzu Cesare und andere Kopisten) vom Halssaum über die Brust herab weist auf einen feinen, teuren Stoff; auch ist eine gewisse Exklusivität in der Wahl der Farben nicht zu verkennen: Es sind die drei Farben, die, nach des Meisters eigenen Worten (*„Trattato"*, Art. 190a), einander wechselseitig die größte Anmut zu verleihen vermögen, nämlich *„Rot dem Grün und Grün dem Blau."* —

Der realistischere Andrea del Sarto glaubte — trotzdem auch er nach dem unterdes typisch gewordenen Vorbild in S. Maria delle Grazie den Verräter mitten unter die übrigen Jünger setzte — vielleicht gerade im Interesse der Wahrheit von einer so bewußten Kontrastierung, wie sie Leonardo in den Köpfen von Christus und von Judas durchzuführen für nötig befand, absehen zu müssen. Allein der Umstand, daß in seiner Freske Judas nicht unbedingt auf den ersten Blick identifizierbar ist, beweist, daß das von Leonardo

zu höchstem, harmonischen Zusammenklang gesteigerte alte Repräsentationsbild einer über das Maß alltäglichen Formenschatzes hinausgehenden Typisierung des Individuellen bedurfte und daß es daher für den Realismus tatsächlich verloren war. Das hatte der Meister bereits selbst erkannt, als er die dahinzielenden Versuche (Windsorskizze!) wiedereinstellte.

Straßburg verdankt Wilh. Bode die Erwerbung der sechs, die Idealtypen von Christus und Judas enthaltenden Abendmahlsköpfe. Bei den hervorragenden Eigenschaften der oben betrachteten beiden Blätter wird es kaum überraschen, auch auf den übrigen vier die Spuren einer Meisterhand ersten Ranges zu erkennen.

Vespino hat dem jüngeren Jakobus ein abscheulich dickes, glotzendes Auge unterstellt. Auf unserer Kopie erscheint es von normaler Größe, eher klein und unter dem oberen Liddeckel ängstlich in sich hineingezogen. Die Augenbrauen fehlen wie auf allen Köpfen — nur bei Judas sind sie leicht angedeutet; der Augenhöhlenschatten hat die Modellierung zu besorgen[89]. Die Stirn kommt runder heraus als bei Morghen, da der Augenbrauenbogen über dem linken Auge noch sichtbar gemacht ist. Die Nase ist gerade, länglich. Die in der Mitte gescheitelten, rötlich-braunen Haare fallen dicht und feinsträhnig rechts und links vom Ohr auf Hals und Schulter herab, die Ohrmuschel freilassend[90]. Das Kinn ist etwas lädiert und dadurch auch der Bartansatz leicht verwischt; die Wangen bedeckt nur schattenartiger Flaum, und Ober- und Unterlippe sind bartlos. Der Fleischton ist von rötlich-gelbem, durchsichtigen Schmelz und von ziemlich heller Wirkung[91]. Das

89 So auch z. B. bei der Mona Lisa (Louvre). (Schönheitsempfinden der Zeit!)

90 Da die frühen Kopien des Cesare und des Oggiono, dann die Kopie des Lomazzo samt der zu Ponte Capriasca dieses Ohr zeigen, so muß es ursprünglich auch im Original sichtbar gewesen sein; vermutlich ist es bei Gelegenheit einer allgemeinen Restauration einfach zugedeckt worden: noch in Vespinos Kopie erscheint seine untere Hälfte. In der Freske aus Castellazzo fehlt es auffallenderweise und daher auch in Morghens Stich. Der Autor der Weimarer Kopien hat es nachträglich unterdrückt, nachdem er es im Umriß bereits eingezeichnet!

91 Von demselben Ton ist das Inkarnat Christi, etwas heller, blasser, weißer das des Andreas, mehr rötlich das des Johannes.

rote Gewand kennzeichnet den Jünger als den Bruder des Herrn[9a], ein braungelber, ins Grünliche spielender Saum faßt es samt einer — jetzt abgekratzten — Spange am Halse ein ... Die linke Hand des Jüngers und die Rechte seines Nachbars decken sich in den entsprechenden Teilen genau so, wie dies auf dem Original der Fall ist, ja so genau, daß man eine getreue Durchpause vor sich zu haben glaubt. — Andreas' mächtiger Schädel ist nur über der Stirn und gegen den stark verkürzt erscheinenden Hinterkopf mit grauweißem Flaum bedeckt; der gleichfarbige Oberlippenbart zieht sich energisch in breiter Bahn in den weichen, weißen, ziemlich langen, abstehenden Kinnbart. Der breite, schwere Augendeckel, der wimperlos und haarscharf die wasserhelle Regenbogenhaut überschneidet, ist mit erstaunlicher Kühnheit der starren Wucht der überquellenden, vorgeschobenen Unterlippe parallel gerichtet. Dabei überrascht die mit ihrer Spitze etwas herabhängende, starke, aber verhältnismäßig fein gebaute Nase, das trotz seiner Größe fast zierlich zu nennende Ohr und das sehr helle Inkarnat (Nähe des Judas!). Auch das linke Auge ist noch angedeutet; während es bei Jakobus unterdrückt erscheint ... Es ist dieser Kopf nächst dem Christi der großartigste in der Reihe; und er hat vor letzterem noch das voraus, daß er völlig unbeschädigt und wie aus einem Gusse ist. Auch er kann niemanden anders als den Meister selbst zum Urheber haben.

Der Obergewandsaum ist breit umgeschlagen. Das gelbliche Untergewand scheint von einem — völlig verblaßten — Halssaume eingefaßt zu sein.

Den unfertigsten Eindruck macht — was die technische Ausführung betrifft — das Blatt mit dem Petruskopf. Dies gilt sowohl von der Zeichnung, als auch von der Tönung. Hier finden sich korrigierte Stellen. Das Ohr ist im Vergleich zu dem des Andreas roh, unplastisch. Übrigens rührt das Pentimento nicht etwa von falscher, unsicherer Modellierung, sondern von einer ur-

9a Das sind inkonographische Merkmale, die noch bis ins 18. Jahrhundert streng beachtet werden; und so kommt es, daß z. B. der Kopist von Ponte Capriasca, der in der Wahl der Farben ganz eigene Wege geht, hier, wie bei Christi rotem Unter- und blauem Obergewand, mit dem Original übereinstimmt.

sprünglich andern Lage des Ohres her. Gelblich-grauweißes Haar deckt wie bei dem ebengenannten Jünger, nur dichter und gleichmäßiger, flaumartig das Haupt. Der sehr kurz gehaltene, fast spärliche Vollbart folgt in rundem Schnitt der Kontur des Kinns. Der breite Mund ist geöffnet, starr, mit einem äginetischen Zug[93], und das dreieckig scharfumwinkelte, wimperlose Auge unter den straff konzentrierten Augenbrauenbogen gezogen. Die Nase, fleischig, von kräftiger Bildung, zeigt einen feingeschwungenen Rücken. — Auffallend ist die Lage des Kopfes gegenüber der auf dem Original. Auf letzterem nähert sich, worauf wir schon hingewiesen haben, Petrus dem Johannes mit gerade vorgestrecktem Antlitz. Er erscheint in Ganzprofil, ohne merkliche seitliche Nei-

93 Auch hier macht sich die störende Wirkung des aus dem lebendigen Zusammenhang gerissenen Ausschnittes eigentümlich geltend. —

Übrigens bedarf der systematische Teil unserer Untersuchung noch einer Ergänzung. Es handelt sich um die mit Absicht vorläufig unerörtert gelassene Frage, ob Leonardo die sprechend gedachten Personen mit geöffnetem Munde dargestellt hat. Für Petrus z. B. bestätigen alle Kopien den geöffneten Mund — nur nicht das Original selbst. Die Verderbnis des Petruskopfes im Wandbild ist freilich zu evident, als daß diesem Ausnahmefall irgend eine Bedeutung zuzumessen wäre. . . Auf unsern Blättern öffnet außer Christus und Petrus auch Jakobus, dieser jedoch nur leise, die Lippen. Allein schließt der streng pantomimische Charakter der Schilderung den sprechenden Mund nicht überhaupt aus? Daß Jakobus d. J. ein Anliegen auf den Lippen hat, daß Philippus an den Herrn eine bündige Versicherung richtet und Matthäus den Simon beschwörend mit einer Frage bestürmt, das ergibt sich und soll sich ja ohne weiteres aus den Gesten der betreffenden Jünger ergeben. Gar die unmißverständliche Gebärde Petri! Bedarf es da noch des geöffneten Mundes? Fährt der Schrei des Entsetzens, der sich der Kehle des älteren Jakobus entringt, nicht förmlich in dem Bild der konvulsivisch auseinanderzuckenden Arme dieser Figur uns entgegen? — Aber die Frage tritt sofort in ein anderes Licht, sobald wir die negativen Fälle ins Auge fassen. Bartolomäus und Johannes wären vielleicht die einzigen, denen man, wenn alle Figuren den Mund geschlossen hielten, es ohne weiteres ansähe, daß sie nicht sprechend gedacht sind. Dieser als typisch Horchender, jener als typisch Schauender. Dagegen würden mit Rücksicht auf ihre so überaus sprechenden Gesten vor allem Thomas und Thaddäus zu reden scheinen. Erst der weit aufgerissene Mund des älteren Jakobus, erst die zu flehendem Apell geschürzten Lippen des jungen Philippus verraten den stummen, doch um so eindringlicheren Warner, der sich hinter Jakobus an Christus herandrängt. Wie anders wirkt die resigniert vorgeschobene Unterlippe des Simon, wenn sie als Antwort dem ängstlich geöffneten Lippenpaar des Matthäus entgegengestellt ist! Nur unter der Voraussetzung auch, daß letzterer mit wirklich geöffneten Lippen fragt, erfüllt des Thaddäus geschlossener Mund seinen Zweck, den nämlich, den Eindruck des Isoliertseins dieser Figur zwischen den beiden Nachbarn zu verstärken. — Würde ferner die stumme Entschlossenheit, mit welcher Judas der unvermeidlichen Entlarvung

gung des Hauptes. Nach der Straßburger Fassung hat sich der Jünger hinter Judas mit etwas gegen die Fensterrückwand zurückgelegtem, gleichzeitig aber nach der Schulter des Johannes gesenktem Dreiviertelprofil vorgedrängt. Diese — im Grunde ausweichende — Bewegung soll, wie wir erkannten, es ermöglichen, daß Andreas' und des jüngeren Jakobus Blicke auf Christi linker Hand, der Verkörperung des „Unus vestrum", auftreffen können.

Die weisende Petrushand auf der nach vorn gekehrten Schulter des Johannes, wie der ganze Johanneskopf ist wieder von entzückender Delikatesse und Eindeutigkeit. Dies Blatt ist das ausgeführteste, ja der Kopf fällt durch seine technische Vollendung geradezu aus dem Rahmen der andern, ohne freilich die Vorzüge malerischer Großzügigkeit z. B. des Andreashauptes zu besitzen. — Kastanienbraune, dichte, in der Mitte gescheitelte Locken — heller etwas als die des Herrn — rahmen die Stirn ein, wallen zum Hals, an den sie sich anschmiegen, und fließen von da über die Schulter. Das stark nach Petrus geneigte, etwas auf dessen Hand herabgesenkte, träumerisch-ernste und doch köstlich-frische Antlitz zeigt ein bartloses, vollendet reines Oval. Das Auge ruht wohl auf

entgegensieht, würde die tödliche Überraschung, die den Andreas unfähig macht, eine Silbe hervorzubringen, mit derselben Bestimmtheit hervortreten, wenn Jakobus d. J. und Petrus mit geschlossenem Munde redeten? — Aber auch bei Christus selbst haben sich die Lippen über dem verhängnisvollen Wort, dessen Gewicht und Bedeutung die Bewegung der Linken bildlich und allen faßlich zu bestätigen übernommen hat, noch nicht geschlossen. Daß das Original und die Kopien (die des Glaxiate vielleicht ausgenommen) sie geschlossen zeigen, mag nur als ein neuer Beleg dafür gelten, wie früh schon das Untergesicht des Erlösers in S. Maria delle Grazie zerstört war. Der halbgeöffnete Mund der Straßburger Idealfassung aber ist um so authentischer, als ihn schon das Haupt in der Brera vorbereitet zeigt. . . Der Charakter der Pantomime ist also nicht etwa damit durchbrochen, daß redend geöffnete Lippen scheinbar höchst überflüssig die für sich sprechenden Gesten begleiten — wie Stang zu glauben schien, dessen Stich selbst den ält. Jakobus mit geschlossenen Lippen zeigt. Mit Recht unterschied Leonardo Gebärden, die Gesprochenes dramatisch zu unterstützen haben von solchen, die, von keinem Wort begleitet und doch beredt wie Worte selbst, den seelischen Zustand ihres Urhebers wiederspiegeln sollen; und durch diese prinzipielle Unterscheidung hat der Meister die Ausdrucksmittel seiner Darstellung so gut wie verdoppelt.

Keiner der Kopisten hat diese Absichten erkannt. Nur in den beiden markantesten und daher von keinem Auge zu übersehenden Fällen, in denen es sich um den geöffneten Mund des Petrus und des älteren Jakobus handelt, läßt sich Übereinstimmung bei ihnen feststellen.

dem nach Jesus ausgestrecktem Zeigefinger Petri. — Die Farbe des Obergewands ist rot. Das ungetönte Untergewand setzt sich vom Hals in einem graugelben, fast farblosen, mit einer Zierspange verzierten Saum ab. Von dem (wie bei Christus) aus einem eingefaßten großen Edelstein bestehenden Spangenkopf läuft nach beiden Seiten, dem schmalen Saum entlang, ein Bandornament in Gitterwerksmuster.

Für die Hauptperson, für Christus, wäre noch nachzutragen, daß der Saum des ikonographisch roten Gewandes, an dem die Spange eben erwähnt wurde, zitrongelb ist; für Petrus die orangegelbe Tönung des kleinen, hinter des Verräters linker Schulter sichtbar werdenden Gewandteils am Halse samt dem vorderen Teile des linken Ärmels; für Judas endlich die rote Farbe seines Untergewands, das nach oben ein Saum von jedenfalls ähnlicher (verblaßter) Tönung wie der des Jakobus abschließt; die Spange fehlt hier.

Es dürfte kaum ein Jakobus mehr existieren, der so unzweifelhaft wie dieser eine bestimmte physiognomische Aktion spiegelte. Man bemerke, wie die Stirn des Jüngers sich über den Brauen leicht kräuselt, was den ängstlich eingezogenen Augen einen Ausdruck verleiht, als suchten sie mit äußerster Anspannung das einzusaugen, was die übrigen soeben durch das Ohr vernommen; und sein Mienenspiel begleitet so drastisch das Zugreifen mit den Händen, daß wir das Gefühl haben, Jakobus würde, falls er noch über einen dritten Arm verfügte, im nämlichen Moment auch einen dritten erreichbaren Gefährten zu interpellieren suchen.

Übrigens weicht der Andreastyp des Originals von dem der Straßburger Fassung bedeutend ab. Die Stirn ist dort in entsetzte Falten gelegt, der Blick scheint hilflos umherzuirren (vergl. hierüber auch Anm. 48 und zugehörige Stelle). Zwar findet die hochgezogene, gerunzelte Stirn in diesem Zusammenhang durch die folgende Trattatostelle authentische Bestätigung: *„Lasse den einen oder andern Alten vor Verwunderung über die vernommenen Sentenzen den Mund fest geschlossen halten, indem dieser Mund an seinen nach unten gezogenen Winkeln viel Wangenfalten nach sich zieht; dazu seien die Augenbrauen, wo sie zusammenkommen, hoch in die Höhe gezogen und hierdurch viele Stirnfalten verursacht"* (Art. 380). Allein

selbst unter der Voraussetzung, daß es sich in dem Andreas des Originals um eine selbständige, noch auf Leonardo zurückgehende, nur eben abweichende Redaktion handle, steht dies Haupt weit hinter der Bedeutung des Straßburger Kopfes zurück. Denn nichts vermag sich der Wirkung des mit einer Art naiver Selbstgerechtigkeit gemischten Ausdrucks ungeheuchelter Überraschung zu vergleichen; nichts mit dem unbeugsamen Trotze der klaren, durchdringenden Augen. Auch kann die Originalfassung um so weniger Vertrauen beanspruchen, als sich die Kopien gerade in diesem Typ am meisten widersprechen und dies eben damit zusammenzuhängen scheint, daß die Figur der früh beschädigten linken Seite angehört.

Nach all diesen Betrachtungen dürfte wohl kaum mehr zweifelhaft sein: Einmal, daß die Straßburger Abendmahlsköpfe dem Geiste Leonardos unendlich nahe stehen; zum andern, daß sie treue, vielleicht die treuesten Zeugen desjenigen Zustandes des Originals sind, an das der schaffende Meister die letzte Hand angelegt hatte. Diese Kopien gehören jedenfalls zum Wertvollsten, was uns vom Geiste der leonardischen Abendmahlsköpfe geblieben ist[94].

Und sie stehen in der Tat einzig da. Schon Dehio, in seinem oben zitierten Aufsatze, hat das unweigerliche Abhängigkeitsverhältnis der entsprechenden Köpfe aus der bekannten Reihe der zehn Apostelköpfe zum Abendmahl im Großh. Schlosse zu Weimar von den Straßburgern dargetan. Ich bin somit der Mühe enthoben, auf die formale Seite dieser Frage noch einmal eigens eingehen zu müssen, und führe nur in aller Kürze die Hauptargumente Dehios vor:

Die Weimarer Köpfe sind Kopien der Straßburger Köpfe, weil sie — abgesehen von der vollkommenen Überein-

94 Ihr Alter und ihre unruhigen Schicksale reden aus so manchen wieder verklebten Rissen oder verdeckten Blößen, aus Flecken und verblaßten Stellen. Leider scheint gerade das wichtige Blatt mit dem Christushaupte verhältnismäßig am meisten gelitten zu haben, wenn auch die Zeichnung selbst im wesentlichen intakt geblieben ist. Aus irgend welchen Gründen müssen die Blätter von einem ihrer Besitzer, vielleicht auf einer Reise durch den Kontinent oder übers Meer, zusammengefaltet worden sein, denn auf allen finden sich die Spuren eines jeweils mitten durch das Blatt gehenden, scharfen Horizontalbruches.

stimmung im Maßstab und in einer nur eben vergröberten, roheren Zeichenmanier — in gewissen Pentimentis zeigen, daß die Straßburger Blätter ihr Vorbild gewesen sein müssen. Insbesondere tritt dies bei dem Petruskopf zutage: Wir bemerken hier dasselbe Pentimento am Ohr, wie bei dem Straßburger Exemplar. Vor allem aber bemerken wir, daß der Kopist der Weimarer Reihe diesem Jünger genau denselben stark ausladenden Hinterkopf gegeben hatte, dann aber *„gemäß einem akademischen Schönheitsideal"* den doch so außerordentlich charakteristischen Umriß enger zog[95].

Infolgedessen verlohnt es sich nicht, bezüglich der in der Straßburger Reihe nicht enthaltenen Typen auf die entsprechenden Weimarer Köpfe einzugehen. Zwar könnte man einwenden, daß — wenn diese Köpfe auch als recht schwache Repliken der Straßburger Kopien zu gelten haben, und wenn ihr Urheber auch, wie an dem Beispiel des Petruskopfes zu ersehen, selbst bei unbedingtester Abhängigkeit die originale Fassung differenzieren konnte — sie doch gerade zufolge ihrer Abhängigkeit an Stelle der leider verschollenen Vorbilder von einiger Authentizität seien. Aber schon dieser schwache Replikcharakter genügt, um ihre Verwendung als Vorbilder im Sinne der von uns aufgestellten strengen, für die Rekonstruktion geltenden Grundsätze a priori auszuschließen[96]. Es

95 Wir gewahren außerdem an vielen Einzelheiten, daß der Kopist der Weimarer Köpfe bestrebt war, seinem Machwerk den Schein von Entwürfen zu geben. So ist — um nur die augenscheinlichsten Beispiele zu nennen — der Daumen der Hand Petri auf Johannes' Schulter noch in einer andern Lage angedeutet; ebenso die Hinterkopfkontur sowie das Ohr des Andreas, dessen Haupt sich übrigens als eine unglaublich matte und verblasene Replik des Straßburger Typs darstellt. Solche Spuren hätten leicht wieder getilgt werden können; die Absichtlichkeit steht dem Verfahren eben auf der Stirn geschrieben. Dann sind gewisse Details offenbar bewußt weggelassen, wie z. B. das Bandornament, daß auf dem Straßburger Blatte den Halssaum des Johannes ziert. — Vergl. auch Anm. 90.

Abbild. der Weimarer Abendmahlsköpfe: Zu Andreas, Johannes, Thomas u. Jak. d. Ae. vergl. Tafel XXII; zu Bartolomäus, Jakobus d. J., Petrus und Judas Rosenb.-Knackf. a. a. O. Abb. 46, 47 u. 49 (nach Braun!); zu Philippus und Matthäus Braun, Kat.-Nr. 79786/87.

96 Wem der in Anmerk. 87 enthaltene Hinweis auf Thomas noch nicht genügen sollte, der stelle einen Vergleich zwischen dem Philippus in der Weimarer Reihe und dem auf dem Original (bezw. der wundervollen Studie zu diesem Kopfe in der Windsor-

bleibt ein unbestreitbares Verdienst von Frantz, daß er, noch bevor die in England erworbenen Straßburger Blätter bekannt waren, und ehe man sich durch den Vergleich bequem davon zu überzeugen vermochte, die Weimarer Köpfe *„als zahm und schulmäßig hergestellt"*, entbehrend *„jenes wunderbaren Lebensgefühls, jenes Feuergeistes, wie er in jeder Linie des Meisters pulsiert"* — bezeichnet und dann in einer ausführlichen, allerdings mehr auf der Anschauung der schlechten Niessen'schen Reproduktionen fussenden Kritik die zeichnerischen Mängel eines jeden Kopfes begründet hat (a. a. O. S. 65ff.).

Sind nun aber — und damit berühren wir die ungleich wichtigere Frage — die Straßburger Köpfe als Teilkopien nach, oder als letzte Entwürfe zu dem Wandbild anzusprechen? — Dafür, daß die Blätter mit Christus und Judas nur auf den Meister selbst zurückgehen können, hat unsere Betrachtung eine solche Fülle von zwingenden Momenten erbracht, daß es Tatsachen verleugnen hieße, wollten wir in die Urheberschaft Leonardos noch irgend einen Zweifel setzen. Aber auch in den übrigen vier Köpfen dürfte sich auf Grund stilistischer Merkmale schwerlich eine Hand nachweisen lassen, die sich sichtbar von der des Meisters unterschiede. Es wäre in der Tat auch ganz undenkbar, daß sich die an diesen Schöpfungen vollzogene Gedankenarbeit mit solcher Sicherheit erkennen ließe — wie z. B. das in dem Jakobusantlitz verkörperte physiognomische Problem, auf das wir in der Genesis (S. 128) aufmerksam machten —

sammlung, die sich in den Umrissen und, soviel sich noch erkennen läßt, im Ausdruck völlig mit dem Original in S. Maria delle Grazie deckt) an, und er wird auch als eingefleischtester Verfechter der Echtheit der Weimarer Köpfe bekehrt werden. Das von einem wulstigen Oberlid überschnittene, wie blutunterlaufene Auge, die gerade Nase ohne jeden Ansatz, der herrische Ausdruck der kalten, eher ältlichen Züge (auch über dem Morghenschen — und mehr noch über dem Stang'schen — Philippus liegt ein die liebenswürdige Jugendlichkeit verfinsternder Schatten), die gewaltsam übertriebene Neigung des Hauptes zur Seite — kurz die ganze oberflächlich-flotte, lediglich auf äußerliche Wirkung ausgehende Manier bekundet einen dem Cinquecento, ja selbst dem Seicento diametral entgegenstehenden Geschmack; wiewohl gerade zwischen dem Weimarer Philippuskopf und dem der Lomazzo'schen Kopie in der Auffassung Verwandschaft zu bestehen scheint. — Was übrigens von Judas und Andreas gilt, das gilt ebenso auch von den übrigen, Weimar und Straßburg gemeinschaftlichen Apostelköpfen der linken Seite, von Jakobus d. J., Petrus und Johannes: durchweg handelt es sich in den Weimarer Repliken um ein zahmes, unbestimmt gewordenes Surrogat in akademischem Bravourstil.

wenn Leonardo nicht unmittelbar teil an ihnen hätte. Unter solchen Umständen aber wöge die Individualität eines etwaigen Helfers (Dehio denkt an Boltraffio), der seine manuelle Fertigkeit dem Willen des hinter ihm stehenden, Zug für Zug diktierenden Meisters unterordnete, soviel wie gar nichts. Sind die sechs Abendmahlsköpfe letzte Entwürfe, so ist eine selbständige Mitwirkung von Schülern so wie so ausgeschlossen: aber nicht minder, wenn es sich um Kopien handelt, die nicht unmittelbar nach Vollendung des noch frisch in allen Details erhaltenen Wandbilds, sondern erst während Leonardos zweitem (1506—1512) oder gar drittem Aufenthalte in Mailand (1515) angefertigt wurden, zu einer Zeit also, zu der das Original aller Wahrscheinlichkeit nach schon viel von seiner Schärfe eingebüßt hatte.

Nun hat — neben den früheren Passavant, Waagen, Stark, Sighart, Ruland und andern — hauptsächlich Thode[97] den Standpunkt vertreten, daß wir es in den Abendmahlsköpfen mit Entwürfen Leonardos zu tun hätten. Daß Thode von den in unsern Augen so minderwertigen Weimarer Köpfen ausgeht — die Straßburger Blätter waren damals noch nicht bekannt — fällt hierbei wenig oder gar nicht ins Gewicht, da die von ihm aufgestellte Hypothese *implicite* ja auch für die letzteren verbindlich ist. Allein seine Gründe scheinen kaum jemanden ernstlich überzeugt zu haben. Den sich aufdrängenden Bedenken hat wieder Dehio gewichtigen Ausdruck verliehen, der geltend machte, daß die Straßburger Abendmahlsköpfe deswegen keine Studien zu dem noch auszuführenden Wandbilde sein könnten, weil die sorgsame, gleichmäßig verlaufende Modellierung nicht einen noch Suchenden, Schöpfenden, sondern vielmehr einen nach einem bestimmten Vorbilde

97 *„Repert. f. Kunstwissensch."*, Bd. XVII (1894), S. 214 ff. — Passavant a. a. O.; Waagen a. a. O.; Stark *„Deutsches Kunstblatt"* von 1852, Nr. 5; J. Sighart, Text zur deutschen Ausgabe von *„Das Abendmahl des Herrn. Christus und die zwölf Apostel. Nach den in Weimar befindlichen Originalpastellbildern von Leonardo da Vinci, gezeichnet von J. Niessen"*, München, Bruckmann (1867 erschienen); Ruland *„Leonardos Abendmahl gestochen von R. Stang"* Weimar 1888; derselbe: Text zu den von Braun, Clément & Cie. 1894 herausgegebenen Originalphotographien der Weimarer zehn Abendmahlsköpfe. — Vergl. auch Kugler *„Handbuch der Kunstgeschichte"* II (1861) S. 341; Lübke *„Grundriß d. Kunstgesch."* II (1873) S. 184; Brun in Dohmes *„Kunst und Künstlern"* Nr. LXI (1879) S. 27.

Nachschaffenden verrate. Auch werde ein seine Komposition erst vorbereitender Künstler nicht mit einer solch verblüffenden Übereinstimmung mit dem vollendeten Bilde bereits das Beiwerk, übergreifende Hände usw. bringen können[98]. Undenkbar sei aber gar der Fall, daß die Gewandfalten schon so lägen, wie aus letzter Hand.

Im Prinzip stehe auch ich auf dem Standpunkte Dehios, kann aber in dessen Argumenten keinen unbedingten Beweis für den Kopiecharakter der Straßburger Blätter erblicken. Denn die angeführten Momente sprechen, faßt man die Genesis des Werkes ins Auge, ebensogut für Entwürfe als für Kopien. Wir konnten an den Beispielen des Christus in der Brera und des Judas in Windsorcastle und indirekt an dem Bartolomäuskopf ebendaselbst die wichtige Tatsache bestätigt finden, daß Leonardo lange vor Vollendung des Wandbilds, ja vielleicht schon sehr bald nach dessen Inangriffnahme, die Rumpfteile der zu Gruppen zusammengefaßten Apostelfiguren in allen Einzelheiten, den Ausdruck der Köpfe jedoch erst in ganz allgemeinen Zügen (s. *„Schema der pantomimischen Äußerungen“*) festgestellt hatte; und daß dann in langsamer Folge — eben der Teil der Aufgabe, der den größten Aufwand an Zeit und Mühe erforderte — das physiognomische Detail Gestalt gewann. Liegt da der Gedanke nicht nahe, daß der Meister für die letzten, endgültig zu verwertenden Entwürfe die bekleideten Büsten mitsamt den in sie hineingreifenden Händen, das ganze Beiwerk, das schon so lange feststand, etwas sorgfältiger aufnahm, als dies bei einer flüchtigen Studie zu geschehen brauchte? — Andrerseits fehlen wieder Einzelheiten, die sich sehr wohl erst bei der letzten Übergehung des Originals hinzufügen ließen: So sind die von den Halssaumspangen radial über die Brust hinabgehenden Faltenzüge an den Gewändern des Jakobus, Andreas und Johannes noch nicht angedeutet, ebenso nicht die vom spangenlosen Halssaume des Untergewandes des Judas parallel auslaufenden sog. Steilfalten[99]; und des letzteren Jacke mit ihren breit umgerollten Ecken, sowie

[98] Dieser letztere Einwand findet sich schon bei **Woltmann-Woermann** in ihrer *„Geschichte der Malerei“* II, Aufl. von 1882, S. 555.

[99] Auf dem entsprechenden Weimarer Blatte sind diese Steilfalten eingezeichnet! Nehmen wir hierzu die kleinliche Einziehung der Kontur des Petruskopfes (s. Seite 172)

das Obergewand des Andreas sind bloß im allgemeinen skizziert. Ferner finden sich nur zwei Farbenwerte aufgetragen: Rot auf dem Gewande des Jakobus, auf Judas' und Christi Untergewand, sowie dem Obergewande des Johannes; gelb auf Andreas' Unter- und Petri Obergewand... Weiterhin scheint es gerade für den Charakter von Entwürfen bezeichnend, daß das auf dem Johannesblatte nur im Profilumriß eingefügte Haupt des Petrus sich nach dem Beschauer neigt, während es sich auf dem Petrusblatte selbst im Sinne der endgültigen Fassung nach der entgegengesetzten Seite, gegen die Fensterrückwand hin beugt[100]. Darnach würde das Johannesblatt eben als Entwurf vor der endgültigen Feststellung des Petruskopfes entstanden, würden aber auch die nachträglichen Veränderungen auf dem Blatte mit Petrus bezüglich der Lage des Ohres zu erklären sein ... Und nicht zuletzt ist in Betracht zu ziehen, daß die Köpfe selbständige Ausschnitte darstellen, daß sie nicht etwa, wie Frantz a. a. O. S. 67 angibt, *„Teile eines Kartons sind, der nach dem vollendeten Bilde angefertigt und dann in Teile zerschnitten wurde"* — denn dann würden sie ja, worauf wir bereits an einer andern Stelle hingewiesen haben, als zerschnittene bezw. verstümmelte Fragmente erscheinen müssen!

Aber wenn selbst die planvolle und genaue Ausführung im Hinblick auf die langjährige Vorbereitung des Werkes kaum überraschen könnte, so läßt sich doch eines gegen letzte Entwürfe einwenden: Die Übereinstimmung im Material, in der Maltechnik und vor allem in den Maßen. Wo jeder einzelne Kopf nach der Zeit seiner Vollendung von den andern durch eine mehr oder minder große Kluft geschieden gewesen sein muß — wir erinnern nur an

und die Unterdrückung des Ohres beim jüngeren Jakobus (vergl. Anmerk. 90), so haben wir schon drei bezeichnende Belege dafür, wie der Nachkopist verfuhr: Er verglich die ihm vorliegenden, unschätzbaren Vorbilder durchweg mit dem Original, oder, was nach seiner Auffassung des Philippuskopfes wahrscheinlicher ist, gar nur mit einer der bekannteren Vollkopien. Welch' ein Abstand müßte sich, wenn zu einer ähnlichen Gegenüberstellung Gelegenheit geboten wäre, auch zwischen den Weimarer Apostelköpfen von der rechten Seite und den diesen entsprechenden, zu der echten Straßburger Reihe gehörigen, ergeben!

[100] Dieser für den Charakter von Entwürfen doch gewiß sehr bezeichnende Umstand scheint dem Urheber der Weimarer Blätter entgangen zu sein.

die erwiesene Kette Johannes-Christus-Judas-Thomas-Bartolomäus — da erscheint eine solche Gleichmäßigkeit in diesen rein äußerlichen Dingen mehr als unwahrscheinlich: unmöglich gar die tatsächlich vorliegende größere Dimensionierung von Christi Haupt gegenüber den benachbarten Köpfen. Daß Leonardo die Rumpfteile — soweit dieselben für den Zusammenhang mit den Köpfen zu zeigen waren — von dreizehn Figuren in einheitlichem Maßstab — übrigens annähernd im Maßstab des Originals! — auf gleichmäßig zugeschnittene Blätter aufträgt, letztere dann liegen läßt, um sie von Fall zu Fall, jeweils nach Feststellung des endgültigen Ausdrucks eines Kopfes, vorzunehmen und das Ergebnis einzusetzen, das dürfte doch wider alle Gepflogenheiten eines Künstlers, auch wider die eines so systematisch arbeitenden Künstlers gehen. Auf andere Art aber wäre die Gleichartigkeit nicht zu erklären. Entwürfe können es somit keine sein: es müssen Kopien sein. Aber es sind Kopien, die wie Entwürfe anmuten; und da sie an Frische und Ursprünglichkeit des Ausdrucks selbst das Original, soweit dort noch etwas Sicheres zu erkennen, weit übertreffen und alles in Kopien je Geleistete in den Schatten stellen, so kann, wie wir nochmals betonen müssen, niemand anders, als der Schöpfer des Originals selbst als ihr Urheber in Betracht kommen. Dann aber dürfen wir nur in einem ganz besonderen Auftrag die Veranlassung zu der eigenhändigen Anfertigung durch den Meister erblicken, denn in der Art des ungeduldig vorwärts Strebenden lag es jedenfalls nicht, aus freien Stücken ein vollendetes Werk in dieser Weise zu kopieren. Auch konnten, nach der ganzen Sachlage, die Teilkopien nur für den Zweck bestimmt gewesen sein, in eine Vollkopie übertragen zu werden, und zwar wieder nur durch Leonardo selbst, da der Meister für die Kopie eines Schülers die Hilfsmittel sicherlich nicht ausgeführt hätte.

Gewisse Umstände rechtfertigen nicht nur unsere Hypothese, sondern sie drängen geradezu zu der Annahme eines solchen, Leonardo gewordenen außerordentlichen Auftrages hin. Wir wissen, daß der Meister Anfang 1516 Italien für immer verlassen hat, um dem glänzenden Angebote seines königlichen Gönners, Franz I., nach Frankreich zu folgen. Wir wissen aber auch, daß Franz sich mit

dem Gedanken trug, das Wandbild in S. Maria delle Grazie loslösen und es nach Frankreich bringen zu lassen.[101] Erwies sich dieser Plan schließlich auch als undurchführbar, so wird der König auf seinen Wunsch, seines Lieblings Hauptwerk zu besitzen, keinesfalls verzichtet haben; war es doch möglich, mit Hilfe von Teilkopien, die der Meister selbst fertigte, ein dem Original ebenbürtiges Pendant erstehen zu lassen. Diese Teilkopien nun hätte Leonardo kurz vor seiner Übersiedelung nach Amboise vom Original abgenommen, unterstützt vielleicht durch einen seiner Schüler, der Hauptsache nach jedoch eigenhändig. Das Werk scheint aber, so wie es geplant war, nicht zur Ausführung gelangt zu sein[102]; es müßten denn die Teilkopien für die Köpfe der längst nicht mehr existierenden Kopie von *S. Germain*[103] und der von

101 Vergl. „*Leonardi Vincii Vita*" von Paulus Jovius, einem Zeitgenossen Leonardos, bei Bossi a. a. O. pag. 20.

102 Da schon de Beatis — vergl. Anm. 2 und 105 — der gelähmten, zur Arbeit unbrauchbaren Rechten des Meisters Erwähnung tut, ist das Nichtzustandekommen eines so großartigen Auftrags sehr erklärlich.

103 Ich finde diese Kopie erstmals erwähnt in der ersten (ital.) Ausgabe von Leonardos „*Trattato*", Paris 1651, die der Herausgeber, Raffael Du Fresne, mit einer Vita des Leonardo versah: „*E però verisimile, che Francesco primo ne facesse far qualche copie, e quella ne sarà forse una c'hoggi si vede nella parrochia reale di S. Germano, inchiodata al muro a man manca quando si entra in detta chiesa per la porta che risguarda il mezzodi*". Hierauf in den „*Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus excellens Peintres . . .*, Paris 1666" des André Félibien, Band I, pag. 220: „*Il y en a* (von dem Abendmahl!) *une copie dans l'Eglise de S. Germain de l'Auxerrois à Paris qu'on estime beaucoup.*" Die nächste Nachricht, die eine Translation der Kopie von ihrem ursprünglichen Standorte bezeugt, entnehme ich der von Zani in seiner „*Enciclopedia delle Arti*", II, Vol. VII (Parma 1821) abgedruckten „*Nouvelle Description de la Ville de Paris*" par German Brice, Paris 1725: „*On conserve dans la Chambre où s'assemblent les Marguilliers une excellente Copie d'une Cène de Léonard de Vinci, qui étoit autrefois dans l'Eglise* (scilic. „*de S. Germain l'Auxerrois*", von der der Autor spricht) *sans que l'on remarquoit la beauté.*" Der Pater Sebastiano Resta, in seinem „*Indice*" von 1707 (vergl. Anm. 501) — und nach ihm Bottari, in den Anmerkungen zu dem Briefe Mariette's an den Grafen Caylus (vergl. Anm. 19), stellen es als Tatsache hin, daß die Kopie für Franz I. ausgeführt worden sei. Ihrer Meinung folgt Pagave (Vasariausgabe ed. Siena 1792, Vita di Leonardo d. V. [T. 5], pag. 35, *Nr. 12*), der außerdem noch hinzufügt, man habe Grund zu glauben, daß der Urheber der Kopie Bernardino Luini sei. Es ist jedoch fraglich, ob die Kopie zu Pagaves Zeit überhaupt noch existierte. Guillon de Montléon a. a. O. (1811) kennt sie nur noch aus der Tradition: „*Une assez belle copie, à Paris, où on la voyoit, le siècle dernier, dans une salle dépendante de*

Ecouens[104], letztere jetzt im Louvre (Kat. v. 1894 Nr. 1603), vorbildlich gewesen sein. Nach Leonardos Tode (1519) würden die Blätter dann mit Melzi, seinem Vertrauten und Begleiter, dem bekanntlich der ganze künstlerische Nachlaß zufiel (Text des Testaments siehe bei J. P. Richter a. a. O. Vol. II *No. 1566, „Bibl. Melzi"*), wieder nach Italien gelangt sein, und mit ihnen wären die Pastellblätter identisch, die Lomazzo gesehen hat („*Trattato*" des Lom. III, 5).

Man erlaube mir, von der hypothetischen Form der Darstellung absehen zu dürfen. Ein solches Maß von Wahrscheinlichkeit kommt der Gewißheit gleich. Der Widerspruch zwischen Entwurf- und Kopiecharakter wäre damit ja gelöst! Die Blätter tragen in gewissem Sinn den Charakter von Entwürfen; aber von Entwürfen, die für eine innerlich gereifte Wiederholung des Wandbildes in S. Maria delle Grazie geschaffen wurden. Daher die Möglichkeit, in einem Zuge das Beiwerk zu kopieren, daher aber auch das scheinbar frühere Stadium in der Behandlung der Gewänder, eine Erscheinung, die

l'église de S. Germain l'auxerrois." Die Berichte lassen nicht ersehen, ob es sich um eine Kopie kleinen oder großen Formats handelte. Einzig das „inchiodata" „angenagelt" des Du Fresne läßt darauf schließen, daß die Kopie ein Tafelbild, also in Öl ausgeführt war.

104 Ehemals in der Kapelle des bei Paris gelegenen Schlosses von Ecouens aufgestellt. Nach Guillon de Montléon (vergl. auch Pagaves Verzeichnis a. a. O. *Nr. 13*) hatte sie der Connetable Anne de Montmerency, der auf seiten Franz I. bei Marignano kämpfte und mit diesem 10 Jahre später bei Pavia gefangen genommen wurde, für sein Schloß zu Ecouens anfertigen lassen. — Müntz, a. a. O. (Catal. de l'oeuvre pag. 508) tadelt den unangenehm rötlichen Ton des Kolorits (derselbe Vorwurf, den man der Kopie aus Castellazzo macht!). *„Quant aux expressions elles ont quelque chose de dur et de mesquin. On y remarque plusieurs variantes: dans chacune des deux parois latérales sont pratiquées deux portes; ces parois toutes nues n' offrent pas le joli motif d'ornementation de l'original"*. — Schon vor 1510 hätte ein französischer Kardinal (d'Amboise) eine Kopie besessen. Müntz zitiert hierfür nach Roman *„Réunion des Societés des Beaux-Arts des Départements"* 1883 die wohl einem Inventarium entstammende Belegstelle: *„La Cène faicte en toille en grands personnaiges que feu monseigneur* [eben der Kardinal!] *fist apporter de Millan"*. — Die durch nichts erwiesene Behauptung von Frantz (vergl. a. a. O. S. 13), die Kopie von Ecouens sei eine Wiederholung der von S. Germain, geht auf eine nur hypothetische Bemerkung des Herausgebers der römischen Vasariausgabe von 1759 zurück.

sich, bei Lichte betrachtet, vielmehr als ein Fortschritt darstellt, als eine Vereinfachung aller Nebenformeln, als der Ausdruck einer strengeren Auffassung des Freskenstiles. Daher diese beinahe zur Abstraktion getriebene Steigerung nur der wesentlichen Züge in dem mächtigen Andreashaupte, eine Steigerung, die in einer hart an die Karrikatur grenzenden Art gleichsam in einem Wurfe das Charakteristische schlicht und kühn zu erschöpfen weiß. Daher, wie eine bewußte Kontrastschöpfung dazu, dieses wundersame Johannesantlitz, aus dem alle unmännliche Befangenheit gewichen und das trotzdem vom Abglanz zarter, frauenhafter Grazie beseelt ist. Und wende man immerhin ein, das rein Konstruktive an einem solchen Kopfe sei schon nicht mehr Selbstzweck, sondern ordne sich der äußeren, sinnlichen Erscheinungsform in einer für Leonardo sonst unerhörten Weise unter; und führe man zum Beleg für diese Behauptung die Tatsache an, daß z. B. auf dem Christushaupte die Verbindungslinie der inneren Augenwinkel und diejenige der Mundwinkel schon perspektivisch zusammenlaufen, wie etwa bei den Manieristen unter den Schülern des Meisters, während diese Linien auf noch viel stärker seitlich gewendeten Köpfen in Leonardos Handzeichnungen stets Parallelen ergeben — weise man endlich für das Zurücktreten des konstruktiven Prinzips auf die Petrushand auf dem Johannesblatte hin und stelle sie z. B. zwei Händen auf einer Studie in den Uffizien (Florenz) gegenüber (Rosenb.-Knackf. a. a. O. Abb. 15): Das alles unterstützt ja nur unsere Hypothese, nach der wir es nicht mehr mit dem Leonardo der Abendmahls- oder der Mona-Lisaepoche, sondern mit dem schon Dreiundsechzigjährigen zu tun hätten, der, von tausend Interessen seines nun fast an Universalität grenzenden Wissens in Atem gehalten, nur hin und wieder noch, mit kurzer Leidenschaft, zum Pinsel greift. Kennen wir aber die Wandlungen, die der Stil Leonardos in der Spätzeit durchgemacht hat? Vielleicht bietet der Stil der Straßburger Blätter den Schlüssel dazu, und schlägt die Brücke von den Werken der Blütezeit des Meisters zu dem bekannten, noch umstrittenen Louvrebild des jungen Johannes des Täufers (Rosenb.-Knackf., a. a. O. Abb. 121), in welchem uns zweifellos ein Spätwerk des Meisters erhalten ist und von dem wiederum de Beatis (vergl. Anm. 2)

berichtet, der alte Leonardo habe es dem Kardinal Luigi d'Aragona und dessen Gefolge (zu dem eben de Beatis gehörte!) auf ihrer Durchreise durch S. Cloux selbst gezeigt[105].

105 Auch von dieser z. Teil schon durch G. Uzielli in seinen *„Ricerche intorno a L. d. V."* II, Roma 1884, veröffentlichten Stelle aus de Beatis' Reisebeschreibung findet sich eine Übersetzung in den *„Beiträgen"* [III, 1898] von Müller-Walde. Den Urtext s. bei Ludw. Pastor a. a. O. S. 143. — Der Besuch fand am 10. Oktober 1517 statt. Zwar hätte sich Leonardo infolge Lähmung der rechten Hand mit malerischen Aufträgen damals nicht mehr selber befaßt, vielmehr mit ihrer Ausführung Melzi — der zweifellos mit dem *„creato Milanese, chi lavora assai bene"* identisch ist — betraut. Die drei Bilder jedoch, die er dem Kardinal eigens zeigte — worunter sich eben der Hlg. Johannes befand, ferner eine Hlg. Anna selbdritt und das angeblich für Giuliano de Medicis gefertigte Porträt einer Florentiner Dame *„di certa donna firentina"* (Mona Lisa?) — dürften alles noch eigenhändig von ihm ausgeführte Arbeiten gewesen sein.

Ein eigener Zufall hat es nun gefügt, daß die letzte Nachricht, die über das echte Exemplar der Abendmahlsköpfe vorlag, dessen Aufteilung unter zwei englische Maler durch die vorigen Besitzer, einen englischen Konsul in Venedig, anzudeuten schien, und daß das zweite unechte Exemplar in dem Augenblicke, wo es — beinahe siebzig Jahre später (1836)! — in den Gesichtskreis der Forschung trat, ebenfalls in geteiltem Zustand und überdies als aus dem Nachlaß eines Malers (Sir Thomas Lawrence) stammend angeführt wird. Dies und der Umstand, daß das echte Exemplar bis auf unsere Tage verschollen blieb, löst das Rätsel, weshalb es denn vor Auftauchen desselben keinem Forscher einfiel, nur erst einmal festzustellen, ob das seit 1830 bezw. 1836 bekannte Exemplar überhaupt mit dem von der älteren Tradition gemeinten identisch sei — umsomehr als Amorettis berühmte, für die Leonardoforschung des 19. Jahrhunderts grundlegend gewordenen *„Memorie storiche"* von 1804 klar genug von zwei verschiedenen Exemplaren sprechen — und daß man den Traditionsbericht des echten dem unechten Exemplar ohne Besinnen unterschob. Man beachtete nicht, daß das Teilungsverhältnis 10:3 doch ein recht auffälliges sei, insofern als jenem einen Maler, der sich nach diesem Teilungsprinzip hätte mit nur 3 Köpfen begnügen müssen, mit dieser Zuwendung kaum gedient war, ja daß man ihn, sollte er vor dem andern nun einmal zurückgesetzt werden, im Interesse des Mehrbegünstigten sowohl, als auch in dem des Kunstwerks selbst besser überhaupt hätte leer ausgehen lassen sollen. *„Die Annotatoren zu Vasari"* referiert Dehio a. a. O. *„wissen aus der älteren italienischen Literatur nur ein Exemplar anzuführen, das nach mehrfachem Wechsel (es scheint, daß das Ende des vorigen Jahrhunderts gemeint ist) an die Familie Sagredo in Venedig kam und von dieser an den englischen Konsul Uduny verkauft wurde, der sie wieder an zwei Maler, Landsleute von ihm, vermachte derart, daß der eine zehn, der andere drei von den Köpfen erhielt."* Das ist, auf eine kurze Formel gebracht, das, was sich über die Besitztradition erstmals in den Noten zu der großen Florentiner Vasariausgabe (Vita des Leonardo d. V. im Band VII, vom Jahre 1851) zusammengefaßt findet und seitdem bei der Forschung volles Ver-

trauen genoß, auch unverändert in die nächste von G. Milanesi erläuterte Vasariausgabe (Vita des L. d. V. im Bd. IV, 1879; cf. auch die italienische Trattatoausgabe ed. Tabarrini, Rom 1890, pag. XI) überging. — Wie nun das echte Exemplar in dem Lärm der napoleonischen Kriege untersank, wie man das unechte geschickt auftauchen ließ, wie es für das echte gehalten wurde, seine Geschichte ohne weiteres aus der Tradition des echten, von dem schon Lomazzo spricht, abgeleitet ward, dies auseinanderzusetzen soll Aufgabe des folgenden Abschnittes sein.

Allen Angaben über die Besitztradition, soweit sie das 18. Jahrhundert betreffen, liegt ein an den Monsignore Bottari, den gelehrten Herausgeber des Vasari (sog. Röm. Ausgabe von 1759) und der bereits zitierten *„Raccolta di Lettere sulla Pittura . . .“*, gerichteter Brief des Mailänder Dominikanerpaters und Bibliothekars in S. Maria delle Grazie, Vincenzo Monti, zugrunde, datiert vom 5. Oktober 1765 und, wie es scheint, von Carlo Bianconi, dem Verfasser der *„Nuova Guida di Milano“* (1787) schon vor 1784 bekannt gemacht, dann vollständig abgedruckt in der *„Storia genuina del Cenacolo insigne di L. d. V.“* des Domenico Pino, Priors in S. Maria delle Grazie, Milano 1796. Monti, der an der Biographie der Prioren seines Konvents arbeitete, hatte in den *„Viris illustribus Ordinis Praedicatorum“* des Leandro Alberti (16. Jahrhundert) eine Notiz über das Aussehen des zur Zeit des Entstehens von Leonardos Abendmahl in S. Maria delle Grazie amtierenden Priors Bandelli gefunden und erklärt nun im Hinblick auf die von Alberti gebrauchten Ausdrücke: *„Erat facie magna et venusta, capite magno et procedente aetate calvo capillisque canis consperso“* — Ausdrücke übrigens, die unwillkürlich an Andreas denken lassen! — die abgeschmackte Fabel von der schimpflichen Verewigung dieses Priors im Judas des Abendmahls für durchaus gegenstandslos. Bei dieser Gelegenheit kommt Monti noch auf einen zweiten Punkt zu sprechen, der den Herausgeber des Vasari nicht minder interessieren muß: auf die seiner Ansicht nach irrige Meinung des Vasari und des

Lomazzo, Christi Haupt sei unvollendet geblieben. Monti beruft sich hierbei auf die zwölf *„tavole“* — Tafeln — aus der Sammlung der Grafen Arconati in Mailand, auf denen jede einzelne Figur aus dem Abendmahl (also auch die Christi!) aufs sorgfältigste für die Ausführung vorbereitet gewesen sei[106]. Monti erinnert dann an das Schicksal dieser Vorbilder — *„esemplari“* — wie er fortan die *„tavole“* nennt: ein Mitglied des genannten Hauses, der 1763 verstorbene Giuseppe Arconati habe sie zunächst dem Marchese Casnedi überlassen; durch diesen seien sie nach Venedig gekommen, und dort hätte sie die Familie Sagredo für ihre Galerie angekauft. Nach Aussterben der Sagredo hätten die Erben die *„esemplari“* mit andern wertvollen Bildern *(quadri)* der Galerie an den in Venedig residierenden englischen Konsul veräußert. Endlich habe ein Landsmann dieses letzteren, Bevollmächtigter in Sachen des Bilderankaufs, zu Weihnachten 1763 dem Refektorium von S. Maria delle Grazie einen Besuch abgestattet, eigens um sich das Original auf den Vergleich hin anzusehen; Monti selbst habe mit dem Fremden, der sich Odni nannte, gesprochen und durch ihn erfahren, daß die bewußten *„esemplari“* bereits in England angekommen seien, übrigens in jeder Hinsicht und in jeder einzelnen Figur dem Original entsprächen.

106 Die Stelle lautet nach Pino a. a. O. pag. 69f.: *„Anzi come mai potrà credersi, che Lionardo lasciasse imperfetta la faccia di Cristo, s'egli non ha dipinto questo nostro Cenacolo, senza averne prima con sommo studio formati in dodici tavole gli esemplari di ciascheduna figura? A voi che benissimo delle patrie nostre cose siete consapevole, sarà egli pur noto che tutti gli accennati esemplari si conservavano nella casa de' Signori Conti Arconati patrizj nostri Milanesi, e tuttavia si conserverebbero se il Conte Giuseppe Arconati trapassato già da due anni* [1763!] *ceduti non gli avesse al Marchese Casnedi, da cui traportati a Venezia, passaron nella Veneta patrizia famiglia Sagredo, la quale estintasi, furono dagli eredi, unitamente ad altri preziosi quadri della nobile galleria di detta famiglia venduti al Console d'Inghilterra residente in quella Repubblica. Or sappiate di più che nel giorno del Santo Natale l'anno 1763 in questo stesso nostro refettorio io ebbi il vantaggio di parlare a lungo con certo Sig. Odni Inglese, il quale cred'io, che facesse le veci del Console suddetto, ed abbia contrattata l'accennata vendita; e da esso lui non solo intesi, che detti esemplari erano di già trasmessi in Inghilterra, ma che i medesimi erano pure interamente simili e corrispondenti in ogni loro parte, ed in ogni loro figura all' originale di questo nostro refettorio.“*

Nun dürfte Monti diese Blätter zwar kaum selbst gesehen haben, da er von *„tavole"* und *„quadri"*, von Tafeln und Bildern und von *„figure"* spricht, wo man von einem Eingeweihten die Bezeichnung *„quadretti"*, „kleine Bilder", wenn nicht direkt *„carte"*, Kartons, bezw. *„teste"*, Köpfe, hätte erwarten dürfen. Allein Monti scheint der Verläßlichkeit seiner Quelle, aus der er schöpft, vollkommen sicher zu sein. Denn trotzdem gerade er auf die Existenz des Christushauptes in diesen vorbereitenden Studien ganz besonderen Wert legen mußte, führt er doch nur 12, *dodici tavole*, und nicht 13 an. Er meint demzufolge 13 Figuren auf 12 Tafeln — und nicht anders versteht ihn Pino, wenn er in einer Fußnote zu dem Briefe bemerkt *„ed che* [questi esemplari] *insieme uniti rappresentavano l'intero Cenacolo..."* und ebenso Mussi 1798 und Amoretti 1804. Entfielen nun aber auf 12 Tafeln 13 Figuren, bezw. 13 Köpfe, so mußte eine der Tafeln notwendigerweise zwei Köpfe enthalten haben. Wessen Köpfe dies gewesen sein müssen, lehrt schon ein flüchtiger Blick auf das Bild: die am engsten zusammengerückt erscheinenden Häupter des Thomas und des älteren Jakobus selbstverständlich. Denn ließen sich schon die beiden Köpfe des Petrus und des Judas so schwer voneinander trennen, daß der Schöpfer der Originalserie auf dem Blatte mit dem rumpflosen Petrushaupt das charakteristische Profil des Nachbars ausführlich mitzuteilen sich genötigt sah; und dürfte dem Judaskopf überhaupt nur in Anbetracht seiner außergewöhnlichen Bedeutung die gesonderte Behandlung auf einem neuen Blatte zuteil geworden sein — so lag auf der andern Seite ein solcher Grund nicht vor, die zudem noch viel enger verbundenen Köpfe des Thomas und des älteren Jakobus auseinanderzureißen bezw. einen von ihnen eigens zu wiederholen. Die 12 Blätter, oder, wie Monti will, die 12 *tavole* der Originalserie müssen demzufolge alle 13 Köpfe enthalten haben. Prüfen wir nun, soweit wir dies vermögen, die Glaubwürdigkeit des von Monti gegebenen Traditionsberichtes.

Die Verdienste eines der Conti Arconati speziell um den Leonardobestand der Ambrosiana mochte jedem mailändischen Schriftsteller so geläufig sein, daß wohl aus diesem Grunde Amo-

retti 1804 in seinem, Montis Brief entnommenen Traditionsberichte dem Namen Arconati die nähere Bezeichnung *„patrizj nostri Milanesi"* hinzuzufügen unterließ, wodurch freilich den außermailändischen Benützern seiner *„Memorie storiche"* der so wichtige und ausdrückliche Hinweis auf die mailändische Herkunft der Blätter entging, und fortab unwillkürlich Venedig als der eigentliche Ausgangspunkt für die Tradition betrachtet wurde. — Im Jahre 1637 nämlich hatte Galeazzo Arconati der soeben vom Kardinal Borromeo gegründeten Ambrosianischen Bibliothek drei Bände von jenen 13 kostbaren, aus dem Nachlaß des Francesco Melzi zu Vaprio bei Mailand stammenden Manuskriptbänden Leonardos mit andern Manuskripten des Meisters, zusammen 12 Bände, in hochherzigster Weise gestiftet (Schenkungsurkunde vom 21. Januar). Es hat demnach Galeazzo und haben vielleicht schon vorher die Arconati Leonardoreliquien gesammelt; und so ist es keineswegs unwahrscheinlich, daß bereits Galeazzo die Abendmahlsköpfe in seinem Hause bewahrte. Denn daß die Arconati nicht etwa zufällig bloß die bezeichneten Manuskripte in ihrem Besitze hatten, das beweist z. B. eine Stelle in einem vom Pater Sebastiano Resta an Giampietro Bellori gerichteten, ums Jahr 1700 abgefaßten Brief (*„Lettere pittoriche"*, Neuaufl. d. *„Raccolta"* des Bottari, Milano 1822 Vol. III, No. 200), woselbst erwähnt wird, daß eine der ersten Skizzen zu der angeblich von Ludwig XII. anno 1500 bei Leonardo bestellten „Hlg. Anna selbdritt" damals (d. h. i. J. 1700) bei den Grafen Arconati zu sehen gewesen sei ... In seinen *„Some observations* etc." berichtet Wright (s. später) von Leonardozeichnungen, die sich noch im Jahre 1720 im Besitze der Conti Arconati befunden hätten. Besonders interessiert hierbei die Erwähnung einer Skizze zu einer „Leda mit dem Schwan": Nach der Beschreibung[107] scheint es sich um dieselbe Skizze zu handeln, die sich jetzt in Windsor-Castle befindet, und die u. a. Müller-Walde in seinen *„Beiträgen"* (II, 1897, S. 136) publiziert hat. Auch der *„alte Mann, der seine Wange mit der linken Hand stützt"*[108] ist zweifellos iden-

[107] *„A Leda standing naked, with Cupids in one of the corners at the bottom".*

[108] *„An old man resting his cheek on his left hand."* Außerdem werden an

tisch mit der Federzeichnung des Greises, der Leonardos Züge trägt, in Windsor-Castle (Abb. s. Muther *„Die Kunst"* Bd. IX, S. 11) ... Diese Beispiele ließen sich sicherlich durch weitere vermehren, verlegte man sich aufs Suchen; doch dürften sie hier genügen. — Wir müssen die Betrachtung des Monti'schen Briefes zunächst nun unterbrechen. Denn indem wir Montis Aussagen einigen interessanten literarischen Zeugnissen gegenüberzustellen uns anschicken, bemerken wir, daß die betreffenden Autoren es in einer Hinsicht jeweils nicht sehr genau mit ihren Angaben genommen haben. Sie hatten eben immer nur ein Exemplar vor Augen und ahnten nicht, daß es später einmal für die Unterscheidung eines unechten vom echten Exemplar auf die numerischen Kennzeichen: 13 Köpfe auf 12 (das echte Exemplar) oder 13 Köpfe auf 11 Blättern (das unechte Exemplar) wesentlich ankommen würde. Daher bedarf es anderer Kriterien, bedarf es vor allem einer genauen Datierung des unechten Exemplars. Ist das letztere z. B. erst nach 1800 entstanden, so kann es vorher natürlich niemand gesehen und beschrieben haben. — Dem Vorgang Dehios folgend, bezeichnen wir von nun ab das (echte) Straßburger Exemplar mit *St*, das Weimarer mit *W* — verstehen aber darunter in bestimmten Fällen ebensogut auch die vollständige, jeweils zu 13 Köpfen ergänzte Reihe.

St wies, als es dereinst (vor dem 19. Jahrhundert!) zum Aufziehen auf eine Art groben Papiers gegeben wurde, schon einen durch Zusammenlegen hervorgerufenen Horizontalbruch auf, der mit bloßem Auge auf jedem Blatte sofort erkennbar ist (glatter Bruch). Dieser Bruch, als Linie genommen, halbierte demgemäß ein jedes Blatt. Die Blätter wurden aber, nachdem sie aufgezogen waren, nochmals, jedenfalls bei Gelegenheit eines neuen, größeren Transportes, zusammengelegt. Da nun die Mittelachse des neuen Bruches (striemenartig, von dem Widerstand des verstärkten Mate-

Leonardozeichnungen angeführt: *„A ritratt of a Duchess of Milan (Sforza). — Another ritratt profile, without hands. — A holy Family, the same which is painted in oil in the sacristy of S. Celsus."*

rials zeugend) vom alten, scharfen Bruch kaum merklich abweicht, so dürfen wir annehmen, daß die Blätter damals beim Aufziehen nur wenig, wohl nur auf einige Millimeter, beschnitten worden waren. (Wir beschränken uns hier auf die Betrachtung derjenigen feststellbaren Reduktionen, die sich auf den oberen und unteren Blattrand beziehen.) Auf den beiden Blättern mit Christus und Judas scheinen die Spuren des späteren Bruches zwar zu fehlen; in Wahrheit sind sie jedoch nur verwischt worden, als eine nachbessernde Hand den wohl zum klaffenden Riß gewordenen älteren Bruch seinerzeit (nach jenem größeren Transport!) mittelst einer kittenden Farbsubstanz verschmierte.

Nach diesem Transport muß es auch gewesen sein, daß die Blätter, wenigstens die 6 uns bekannten, beschnitten und in die uns jetzt vorliegende Fasson gebracht wurden. Dabei sind sie bald oben mehr, bald unten mehr, bald gleichmäßig oben und unten beschnitten worden. Natürlich mußten der Symmetrie zuliebe auch die unbeschädigten Blätter mitbeschnitten werden. Man hat indes nicht immer die ursprüngliche Horizontalachse, deren Richtung uns in den Falzbrüchen erhalten blieb, zur Richtschnur genommen, sondern mit dieser divergierende Randlinien herzustellen sich nicht gescheut, was besonders auffällig auf dem Blatte mit Judas in Erscheinung tritt, dessen Büste ursprünglich viel stärker nach links gedreht vorlag. Auch die Kanten der Blätter mit Petrus, Jakobus d. Jüngeren und Christus laufen nicht parallel zu dem jeweiligen Falzbruch ... Es dürfte ohne weiteres einleuchten, daß uns durch die Lage dieser Falzbrüche ein Hilfsmittel zur Feststellung der ursprünglichen Höhe der Blätter an die Hand gegeben ist. Es erfordert nur, unserer Kalkulation ein solches Blatt zugrunde zu legen, das in der Hauptsache nur oben, oder eines, das nur unten beschnitten wurde. Der Abstand zwischen Falzbruch und unbeschnittener Kante muß dann die halbe Originalhöhe eines jeden Blattes darstellen. Dasjenige Blatt nun, das auf den ersten Blick einseitiger als jedes andere, und zwar an der unteren Kante beschnitten erscheint, ist das mit dem Petruskopfe. Da jedoch, wie schon angedeutet, die Kanten auch hier nicht parallel zum Falzbruch verlaufen, so haben wir denjenigen der beiden äußersten

Punkte des Falzbruches in Betracht zu ziehen, der von der Oberkante den größeren Abstand hat. Demgemäß erhalten wir 30,5 cm als Maß für die halbe Originalhöhe; dies Maß verdoppelt ergibt 61 cm für die ganze Höhe. Im Durchschnitt beträgt die Höhe der Blätter jetzt 56 cm; so wäre jedes Blatt um etwa 5 cm beschnitten worden. Daß nun die Höhe von *W* 62 cm beträgt[109], sagt uns: erstens, daß unsere Schätzung von 61 cm annähernd richtig sein muß, zweitens aber, daß der Urheber von *W* die Blätter noch vor Beschneidung von *St* ausführte, und umgekehrt — die Entstehung von *W* nach dem Jahre 1800 angesetzt —, daß *St* erst im neunzehnten Jahrhundert beschnitten wurde ... Betrachten wir nun *St* im einzelnen, so ergibt sich uns unter jeweiliger Berücksichtigung des Falzbruches, daß das Blatt mit Johannes nach oben um etwa 2,6, nach unten um etwa 2,1, das mit Andreas um etwa 1,1 bezw. 3,5 cm beschnitten worden sein muß. Bezüglich der zu dem Falzbruch nicht parallel beschnittenen Blätter müssen wir uns auf andere Weise verständlich machen. Das Blatt mit Judas ist in der Hauptsache unten beschnitten; oben wurde nur ein schmaler Streifen von der Form eines rechtwinkligen Dreiecks abgenommen, dessen größere Kathete den ursprünglichen oberen Rand bildete, dessen kleinere dagegen den linken Seitenrand um ca. 0,8 cm verkürzte; während man unten einen viereckigen Streifen wegfallen ließ, dessen Basis der ursprüngliche untere Rand darstellte und dessen seitliche Begrenzungen den linken Rand nochmals um 3,2, den rechten hingegen um 5 cm verkürzten. Auch das Blatt mit Petrus ist, wie schon bemerkt, in der Hauptsache unten, und zwar ganz ähnlich wie das Judasblatt, beschnitten: oben ergibt sich wieder als Abfall ein Dreiecksstreifen, dessen kleinere Kathete den linken Seitenrand um nur ca. 0,6 cm verkürzte; unten war dagegen ein Streifen abgelöst worden, dessen seitliche Begrenzungen links ca. 5,5, rechts ca. 5 cm Höhe hatten. Für das Blatt mit Christus ergibt sich als abgängige Fläche oben ein Streifen, dessen Seitenhöhe links ca. 3, rechts ca. 2,3 cm betrug und unten ein solcher Streifen von ca. 1,7 bezw. 2,3 cm Höhe. Ähnlich, nur etwas weniger stark ist das Blatt mit Jakobus d. J. auf

109 Nach Dehio a. a. O. Ich selbst habe *W* nicht ausmessen können.

beiden Seiten beschnitten worden: oben links auf ca. 2,8, rechts auf ca. 1,6 cm; unten links auf ca. 1,6, rechts auf ca. 1,3 cm Abstand von der ursprünglichen Ober- bezw. Unterkante. Mit Absicht haben wir den approximativen Charakter unserer Angaben betont, da die ursprüngliche Höhe sehr wahrscheinlich 1 cm mehr betrug als 61, also 62 cm. Für diesen Fall wären zu jedem Zahlenausdruck 0,5 cm hinzuzuschlagen. Dann würden freilich auch die an den Oberkanten der Blätter mit Judas und Petrus weggeschnittenen Streifen nicht die Form eines Dreiecks, sondern gleichfalls die eines Vierecks haben; und es wäre das erstere Blatt demnach links mit 1,3, rechts mit 0,5 cm, das Blatt mit Petrus links mit 1,1, rechts ebenfalls mit 0,5 cm Abstand von der ursprünglichen Oberkante beschnitten worden.

Diese Feststellungen haben ihre besondere Bedeutung . . . Über den Köpfen des Andreas und des Johannes zeigt sich jetzt, die fortgefallenen Streifen wiederangesetzt gedacht, ein so unverhältnismäßig hoher Rand von 3,5 [4,0] bezw. gar 5,5 [6,0] cm — daß er breiter unmöglich jemals gewesen sein kann. Da aber der Abstand nach unten gleichfalls nirgends mehr als 30,5 [31,0] cm betragen haben kann, so können auch die auf dem Andreasblatt von *W* erscheinenden Hände niemals auf dem entsprechenden Blatte von *St* Platz gefunden haben. Wählte der Urheber von *W* also dieselbe Blatthöhe, d. h. 61 bezw. 62 cm, so mußte er, um die Hände noch auf das Blatt zu bringen, das Haupt des Jüngers notwendig an den oberen Rand hinaufrücken und dazu noch den Kopf etwas verkleinert wiedergeben. Und in der Tat, der Kopist hat sich durch diese beiden Mittel geholfen. Nun entsteht die Frage: Woher hat er denn aber das Vorbild für seine Zutaten genommen? Sollten aus dieser Betrachtung nicht wertvolle Anhaltspunkte für die Entstehungszeit von *W* zu gewinnen sein? Bedenken wir, die Kopien *(W!)* wurden zu einer Zeit ausgeführt, wo nur Stiche und Skizzen für die Verbreitung der Kenntnis des Abendmahls sorgten, wo es noch keine im Detail minutiös abzuschreibenden Photographien gab, die, nach dem Original oder nach irgend einer zuverlässigeren Kopie in oder um Mailand aufgenommen, etwa nach England gebracht und dort als Vorlage für eben diese Zutaten bequem

benutzt werden konnten. Zeigen daher die hinzugetretenen Details der Hände, der Gewandfalten, insbesondere auch des Hintergrundes — denn der Kopist gibt, im Gegensatz zu *St*, einen gegliederten Hintergrund — Übereinstimmung mit dem Original und nur mit dem Original, so müssen die Kopien noch zu der Zeit, zu der sich *St* in Mailand befand, daselbst angefertigt worden sein; zeigen sie dies nicht, so können sie nicht in Mailand entstanden sein, denn dort konnte nur das in den gröberen Details ja noch genügend klare Original als Vorbild in Betracht kommen. Hat aber der Urheber von *W* die besagten Partien etwa dem Stiche Raffael Morghens oder dem von Giacomo Frey entlehnt, so müssen die Kopien in England ins Leben gerufen worden sein, da *St* zu der Zeit, zu der die beiden Stiche ans Licht traten, längst in England waren. Und endlich — hat der Urheber von *W* als Unterlage für seine Ergänzungen speziell den minder berühmten und minder bekannten Frey'schen Stich dem Morghen'schen vorgezogen, so legt uns dies die Vermutung nahe, daß ihn zu dieser Wahl das Auftauchen der Kopie aus der Certosa in England bewog, nach der ja Frey seinen Stich, und zwar, nach Guillon de Montléon, in treuer Anlehnung[110], fertigstellte; und da diese Kopie im Jahre 1815 nach London kam (vergl. Anm. 5) und schon im folgenden Jahre Sir Thomas Baring in der British Institution die Köpfe, oder einen Teil der Köpfe, die nachher Sir Thomas Lawrence erstand — also das *W*-Exemplar! — ausstellte, so würde *W* in London ums Jahr 1815 mit Hilfe von *St*, der Kopie aus der Certosa und dem Stiche von Frey ins Leben gerufen worden sein.

Der Momente, die für die letztere Annahme sprechen, sind es in der Tat nicht wenige. Denn das Original, aber auch der Morghensche Stich, ferner jede der von uns betrachteten Kopien, mit Aus-

[110] Guillon de Montléon, als genauer Kenner gerade der Kopie aus der Certosa, urteilt über den Stich folgendermaßen: „*Quoique la gravure soit de beaucoup inférieure en mérite à celle de Morghen, elle est digne d'estime à plusieurs égards, et surtout parce que tous les objets que nous avons décrits, s'y voient dans l'ordre où notre tableau* [i. e. die Kopie aus der Certosa!] *les présente*" (a. a. O. pag. 209).

nahme der von Ponte Capriasca, müssen von vornherein ausscheiden, da sich auf ihnen keinerlei Übereinstimmung mit spezifisch *W*-schen Eigentümlichkeiten feststellen läßt. Der Frey'sche Stich hingegen bietet eine Fülle von Vergleichspunkten. Doch muß gleich bemerkt werden, daß die Ähnlichkeit in einzelnen Details zugleich mit der Kopie zu Ponte Capriasca eine so auffallende ist, daß wir als ein höchst interessantes Nebenergebnis unserer Untersuchung dies bezeichnen dürfen, daß der rätselhafte, im ganzen so selbständige Kopist von Ponte Capriasca vielleicht nicht vom Original, sondern von der Karthäuserkopie ausgegangen ist. Der gegenüber *St* völlig umgebildete Ausdruck des Johanneskopfes in *W* klingt viel entschiedener an die Auffassung des Kopisten von Ponte Capriasca an, als an die des Lomazzo, an den wir uns zunächst erinnert fühlten (s. Anm. 96). Daher dürfte zwischen dem Johanneskopfe in *W* und dem in der Karthäuserkopie eine noch viel engere Verwandtschaft bestehen. Gar beim Jakobuskopf springt diese Verwandtschaft ganz unverkennbar in die Augen, nicht einmal der Stich verleugnet sie. Wenn aber dieser Kopf selbst in der Übertragung unserem Ideal in *St* immer noch näher steht als irgend einer der Jakobushäupter in den übrigen Kopien, so müssen wir außerdem, im Gegensatz zu Bossis und Noehdens Urteil (s. Anm. 5), der Vermutung Raum geben, daß die Kopie aus der Certosa unter den frühen Nachbildungen wohl die relativ bedeutendste sei. Auch der Bartolomäuskopf auf dem Stiche erinnert sehr an die auf Tafel XI abgebildete, strenge Studie zu diesem Haupte aus Windsor-Castle ... Auf die genannten Figuren müßte ich freilich mein Lob vorderhand beschränken; aber nach allem ist es wahrscheinlich, daß sich auf der Kopie selbst noch ein oder der andere Kopf von ziemlich treuer Übertragung wird finden lassen. Diese Tatsache dürfte jedoch, bevor die Kopie nicht näher untersucht ist, nur den Schluß gestatten, daß sie dem Original eben ausnahmsweise näher steht, als jede andere der bekannten Nachbildungen. Sollte sich aber ein unzweifelhaftes Abhängigkeitsverhältnis zwischen der Karthäuserkopie und *St* herausstellen, so wäre in Erwägung zu ziehen, ob unsere Blätter nicht möglicherweise als Vorlage gedient haben könnten, sei es, daß die Kopie kurz vor Leonardos Abreise nach

Frankreich gleichzeitig mit Entstehen von *St* (1515) in Angriff genommen wurde — die Leinwand war ja transportabel, die Köpfe konnten also noch in Mailand wenigstens vorgezeichnet werden —, sei es, daß Melzi, wieder nach Mailand bezw. nach seinem Besitztum Vaprio unweit Mailand zurückgekehrt (1519), die Blätter einem sehr fähigen Leonardoschüler zur Übertragung anvertraute. Ob dies Oggiono gewesen sein kann, wäre darnach noch näher zu untersuchen. — Mir erscheint es indes auffallend, daß weder Pasquier 1515 (vergl. Anm. 2) noch de Beatis 1517 (vergl. ebenda), die beide die Kunstschätze der Kirche der Certosa beschrieben haben, von einer solchen Kopie etwas erwähnen. Und doppelt verwunderlich ist dies bei Leuten, die sich für das Original in S. Maria delle Grazie in dem Maße interessiert zeigen, wie Pasquier und de Beatis. Mochte die Kopie der Aufmerksamkeit des einen immerhin entgangen sein, dies würde noch nichts besagen; daß aber beide schweigen, darf wohl als Beweis dafür angenommen werden, daß die Kopie zu ihrer Zeit eben noch nicht bestanden hat. Die Schriftbelege, die Guillon de Montléon a. a. O. gelegentlich anführt, bekunden, wie stolz die Karthäuser auf ihr Kleinod waren, das sie in begreiflichem Ehrgeiz dem Original der Dominikaner gleichstellten. Es liegt nahe, daß die Mönche dieses so hoch geschätzte Kunstwerk Franz I. sowohl, als auch dem Kardinal Luigi d'Aragona bei den Besuchen, mit denen jene die Certosa beehrten, vorgewiesen hätten, sofern es damals eben nur schon existiert hätte.

Sollte endlich nicht auch der Kopist von Ponte Capriasca aus dieser selben Quelle geschöpft haben? Sollten nicht auch ihm die Blätter von den Melzi überlassen worden sein? Wie kommt es, daß er, der einzige, in der Lage war, die Nomenklatur zu überliefern, wo nicht einmal die Dominikanermönche in S. Maria delle Grazie über eine Tradition verfügten — wie die abweichende Nomenklatur des Priors Pino von 1796 (vergl. Anm. 76) es beweist! Möchten die Buchstabentypen, die durch das (ehemals wohl einmal feucht gewordene) Papier unseres Andreasblattes von rückwärts durchgeschlagen haben, nicht vielleicht darauf deuten, daß sich die Apostelnamen jeweils auf der Rückseite eines jeden Blattes verzeichnet gefunden haben? Fände nicht auch der gänzlich umgewandelte Raum, fände

nicht die höchst oberflächliche und unoriginale Behandlung und Anordnung der Tischgerätschaften auf der Kopie zu Ponte Capriasca eine verständliche Erklärung eben darin, daß sich in der Mappe des Kopisten, der als Exilierter unfreiwilligen Aufenthalt in dem abgelegenen Ponte Capriasca genommen haben soll (nach der dortigen Ortssage sogar schon um 1520; vergl. darüber Bossi a. a. O. pag. 147), nur diese Einzelblätter zu den Köpfen und etwa noch eine zusammenhängende Skizze zu den Figuren befunden hätten? Das Material vielleicht, das Leonardo für die geplante Kopie seines Hauptwerkes vorbereitete? Zwar könnte ja auch das Beispiel Lomazzos (vergl. Anhang) zu so durchgreifenden Veränderungen in der Wiedergabe des räumlichen Bildes ermuntert haben. Allein, ist nicht ebensogut auch der umgekehrte Fall möglich? Bossis Annahme, die Kopie zu Ponte Capriasca sei 1565, also etwa 4 Jahre nach der des Lomazzo entstanden, hat in Anbetracht des Umstandes, daß diese Jahreszahl das Datum einer umfassenden Restauration der Kirche bezeichnet, zwar mehr glaubwürdiges, als die ganz unverbürgte Zahl 1520: Gewisses läßt sich indes nicht darüber sagen.

Diese mehr allgemeinen Feststellungen vorausgeschickt (um die interessante Frage weiter zu verfolgen, bedürfte es eines eingehenden vergleichenden Studiums der Kopie in London, der zu Ponte Capriasca und des *W*-Exemplars, wozu ich noch nicht in der Lage war), wollen wir nun die unzweifelhaften Fälle betrachten, aus denen sich das Abhängigkeitsverhältnis *W*'s von dem Freyschen Stich bezw. von der Karthäuserkopie ergibt.

1. Während auf dem Original und auf den Kopien des Oggiono und des Cesare, auf der Freske aus Castellazzo und daher auch im Morghen'schen Stich die Daumen von Andreas' Händen vollkommen gleichmäßig vom Handteller abstehen, so daß sie mit ihren Spitzen auf einer zur Horizontalachse der Komposition parallelen Linie anstoßen müßten, erscheint lt. Frey in der Kopie aus der Certosa und in den zeitlich nach dieser entstandenen zu Ponte Capriasca, in der Freske des Lomazzo und beispielsweise auch in der kleinen Kopie zu St. Petersburg (Rosenb.-Knackf. a. a. O.

Abb. 45) der Daumen der rechten Hand etwas stärker abgespreizt und daher tieferstehend als der an der Linken — genau so wie in *W*.

2. Auf dem Frey'schen Stich hebt sich der Zeigfinger der linken Hand vollständig, d. h. mit seiner Spitze inbegriffen, von dem geradlinig über die Brust sich herabziehenden Umschlag des Obergewands ab. Der Urheber von *W* hatte dieselbe Anordnung bereits getroffen, als er nachträglich aus irgend einem Grunde den Umschlag mit Hilfe einer neuen Kontur, über welche die Spitze des Zeigfingers nun etwas heraustritt, verschmälerte!

3. Das Profil des Andreas steht in *W* vor einem gegliederten, helleren Wandhintergrund: diese hellen Streifen sind im Stich charakteristisch für die mit den dunkleren, breiteren Wandstreifen abwechselnden Mauernischen bezw. für die halbgeöffneten Türen. Türrahmen und ein Teil des Türgestells sind angedeutet! (Im Original sind die Nischen dunkel und ungegliedert gehalten.) Dasselbe wiederholt sich auf dem Petrus-Judasblatt.

4. Der in das Andreasblatt hineinragende Ärmelteil vom rechten Arm des Petrus (Ellbogen) kann nach dem Detail seiner Bauschfalten, wieder nur dem Stich bezw. dessen Vorbild entnommen sein.

5. Die Kopisten der „Certosagruppe" lassen den älteren Jakobus entsetzt auf Judas hinschauen (vergl. S. 64). Auch in *W* starrt Jakobus nicht vor sich hin, sondern blickt geradeaus, in der Richtung auf den Verräter.

6. Man fasse auf demselben Blatt die helle Stelle ins Auge, von der das Profil des Thomas sich abhebt, und die oberhalb der Augenbrauen absetzt, und bemerke, daß auf dem Stich diese Linie nach Lage und Verlauf identisch ist mit der Kontur der Berge des landschaftlichen Hintergrundes!

7. Auf die aus Haltung und Ausdruck sich ergebende nahe Verwandschaft des Johanneskopfes in *W* mit dem in der Karthäuserkopie haben wir bereits aufmerksam gemacht. Jetzt vergleiche man im Stich und in *W* den Verlauf der Kontur des Obergewandes über die Brust herab und sehe sich das Original und alle verfügbaren Kopien daraufhin an: außer auf der Kopie des Cesare, die ja nicht im entferntesten als Vorbild für *W* in Frage kommen kann,

wird man nirgends sonst gerade an dieser Stelle den charakteristischen dreieckigen Einschnitt finden.

8. Man beachte auch die zweifellos nur dem Stich bezw. dessen Vorbild eigentümliche Art der Gewandanordnung an der Büste des Matthäus. In der Weise, wie die Halsspange das Untergewand über die Brust herauf bauschig zusammenfaßt, wie dadurch und durch die Saumlinie des über die linke Schulter der Figur gelegten Obergewands von dem Untergewand ein längliches, dunkler gehaltenes Fragment von der Form eines sphärischen Dreiecks ausgeschnitten erscheint, stimmt *W* mit dem Stich überraschend überein.

9. Wie wir bereits feststellten, hat der *W*-Kopist am Halssaum des Johannes das für *St* charakteristische Bandornament unterdrückt. Warum? Wohl deshalb, weil er seiner Fälschung den Schein von Studienzeichnungen zu geben beabsichtigte, dasselbe Muster sich jedoch, nach Frey, auch auf dem Halssaum des Andreas in der Karthäuserkopie fand. Mit andern Worten, die Übereinstimmung in einem Detail, das sofort in die Augen fallen mußte, mit der später ausgeführten Kopie mochte dem Urheber von *W* unbequem gewesen sein; und dieser Zug dürfte weiterhin die Vermutung bestärken, daß die Kopie, zum Vergleich zugänglich, eben damals bereits in England existierte.

Und nun zu einem Umstand, der meines Erachtens unweigerlich dartut, daß der Urheber von *W* nicht nur nach der Kopie sondern geradezu mit dem Stich vor Augen arbeitete. Ich kann freilich niemanden zwingen, hier, wo mehr das Gefühl den inneren Zusammenhang erahnen läßt, diesen zu erkennen; zumal auch in Anbetracht der stark verkleinerten Reproduktion des in Gr.-Fol. ausgeführten Originalstichs von Frey das zu erörternde Merkmal vielleicht nicht so unmittelbar ins Auge fällt. — Nehmen wir nochmals das Blatt mit Thomas und Jakobus d. Ä. zur Hand. Hinter dem Haupte des letzteren ragen zwei zueinander parallele, schraffierte, leistenartige Fragmente empor, die offenbar auf die dahinterliegende Fensteröffnung Bezug haben sollen. Diese im Stich ebenfalls schraffiert erscheinenden Flächen — man vergleiche insbesondere die verräterische Richtung der Parallelstriche! — bedeuten dort die

rahmenartige Einfassung der Fensterleibungen. Nach dem Original hätten übrigens gerade sie nicht schraffiert bezw. schattiert werden dürfen, da sie dort heller als das etwas eingekerbte, breitere Mittelstück behandelt sind. Eine spezifische Eigentümlichkeit des Stichs also, deren Nachahmung wir außerdem auch auf dem Johannesblatt in *W* begegnen! — Die auffallend harte, klobige Formgebung der Hand des Petrus, die gleich einer Klammer auf der Schulter des Johannes lastet, scheint ebenfalls auf die Anschauung des Frey'schen Stiches zurückzugehen, obwohl die Ungestaltheit dort nicht so stark übertrieben ist.

Es dürfte sonach die Entstehung von *W* mit ziemlicher Sicherheit ums Jahr 1815 anzusetzen sein. Wie gerade zur Zeit der napoleonischen Kriege in England Sammler und — Fälscher an der aus ganz Europa zusammengetragenen „Kunsternte" — Waagen hat dies Wort geprägt! — ihren Geschmack und ihre Stilkenntnisse bildeten, wie es bei der großen Nachfrage die Nachahmungskunst zu niedagewesener Fertigkeit brachte, wie bei dem ewigen Besitzwechsel, der Unsicherheit der Nachrichten, der noch weitläufigen Verbindung mit dem Auslande den Fälschungen willkommener Vorschub geleistet wurde, darüber lese man in Waagen, *„Kunstwerke und Künstler in England"* Bd. I, Näheres nach. Erste Künstlerhändler werden dabei nicht selten mit im Spiel gewesen sein, zumal bei dieser allgemeinen Leidenschaft für die Bilder aller Stilepochen, bei diesem zusammenströmenden Übermaß von erstklassigem Vergleichsmaterial die Sinne geschärft waren, und Nachahmungen, die nicht sehr raffiniert ins Werk gesetzt waren, Gefahr laufen mußten, sofort als Fälschungen erkannt zu werden — insbesondere Nachahmungen von Originalen großer Meister. So hat sich an den Weimarer Blättern unstreitig eine so bedeutende Hand versucht, daß sie auch als Fälschungen immerhin einiges kunstgeschichtliche Interesse beanspruchen dürfen. Vielleicht gelingt es noch, diese Hand festzustellen . . . Die Kopien wurden dann kunstvoll antiquiert; es schadete nichts, daß bei dieser Manipulation z. B. der vordere Teil der Hand Petri fast unkenntlich wurde, daß die Haarmassen des Philippus in den stumpfen Ton des Hintergrundes übergingen; man ließ die Kunstkritiker gerne die „leider schlechte Erhaltung" dieser

„Entwürfe" beklagen; ja man schritt in der bewußten Antiquierung zum letzten: man faltete die aufgezogenen Blätter ebenfalls zusammen und erzielte die striemigen Brüche, die sofort an die primitiven Formen eines weiten und beschwerlichen Transportes denken lassen. So bot man sie insgesamt einem bekannten Kunstmäcen und Sammler, dem Sir Thomas Baring an, der es nicht versäumte, einen Teil seines neugewonnenen Schatzes sofort auszustellen.

Nachdem ich das Abhängigkeitsverhältnis der Kopien in *W* zugleich von einem erst 1802 geschaffenen Stiche darzutun vermochte, bin ich, die oben abgebrochene Prüfung des Monti'schen Berichtes wieder aufnehmend, nun auch in der Lage, erklären zu können, woher es wohl gekommen, daß der Kopist zweimal 2 Köpfe auf je einem Blatte vereinigte, und warum er außerdem bestrebt war, möglichst viele Hände anzubringen. Umgekehrt wird das Zeugnis, das ich anzuführen im Begriffe bin, aufs neue beweisen, daß der Urheber bezw. der Auftraggeber von *W* in England zu suchen ist. — In einer schon von Bossi (a. a. O. pag. 59) mitgeteilten Stelle aus einem englischen Reisewerk von 1722, betitelt *„Some Observations made in travelling trough France, Italy etc. in the years 1720, 1721 and 1722 by Edward Wright"* finden sich anläßlich einer Erwähnung der Handzeichnungen aus dem Besitze des Marchese Casnedi zu Mailand die Köpfe aus dem Abendmahl des Leonardo da Vinci ganz besonders hervorgehoben. Bossi, dem es nur auf Sammlung von auf das Original in S. Maria delle Grazie bezüglichen Notizen ankam, scheint von dieser Stelle bloß der Kuriosität halber Kenntnis genommen zu haben, da er ihren Inhalt auf sich beruhen läßt, also keinerlei Konsequenzen aus ihr zieht. Er gibt sie nicht einmal im Urtext wieder, sondern überträgt sie gleich ins Italienische und konstatiert nur im Vorbeigehen, wohl nach Amoretti, daß solche Köpfe nach England gekommen sein sollen, und daß Monti, der sie erwähne, ebenfalls von einem Marchese Casnedi spreche. Verwunderlich ist nur, wie selbst den italienischen Annotatoren zu Vasari und wie vor allem Frantz dieser den Monti-

schen Bericht hellbeleuchtende Passus in Bossis *„Cenacolo"* hat entgehen können! — Nun läßt sich freilich darüber streiten, was der englische Autor über die Technik, in welcher die von ihm gesehenen Blätter ausgeführt gewesen wären, sagen will. *„Done in chalks"* (Bossi: *„fatti a pastelli"*) — in Kreide ausgeführt — schreibt er zuerst und fügt hinzu *„but raised a little higher with other crayons"* was auch Bossi übersetzt mit *„e alquanto rinforzati con altre matite"* — ein wenig verstärkt (erhöht) mit andern farbigen Stiften. Unterschied der Autor hier etwa zweierlei Art von Pastellierung? Indes, die Frage bezüglich der Technik von *St* wird die Sachverständigen sowieso noch eingehend zu beschäftigen haben. — Wright berichtet dann aber, die Zeichnungen zu allen Köpfen und zu einigen Händen seien auf 11 Kartons verteilt gewesen, zwei von diesen Kartons hätten jeweils zwei Köpfe enthalten, so daß sich die 13 Köpfe auf 11 Blättern befunden hätten. Es sei ihm, setzt er hinzu, außerdem als Tatsache hingestellt worden, daß Raffael sie alle kopierte. Jedenfalls habe Raffael das eine Gesicht in seiner „Transfiguration" verwertet: in der Gestalt unten am Berge, die den besessenen Knaben halte[111]. — 1720 existierte der Stich von Frey noch nicht, auch würde sich niemand gefunden haben, der in dieser virtuosen Manier die echten Blätter zu kopieren sich unterfangen hätte — an Raffael ist ja natürlich nicht zu denken! Aber nach 1800 konnte es in England Kunstsammler

[111] In der Tat ist der Kopf eine ziemlich treue Variante des Thomashauptes aus dem Abendmahl! — Die ganze Stelle lautet bei Wright im Zusammenhang a. a. O. pag. 470 wie folgt: *„The Marquis Casenedi, the son* [die Sammlung des Vaters, Generals der Artillerie, der damals noch lebte, wird weiter unten erwähnt] *has a room entirely furnished with drawings; many very good; some of Raphael, the Caracci . . .: But those which are most admirable in this collection are cartones of Leonardo da Vinci, done in chalks, but raised a little higher with other crayons: they are so excellent, that Raphael, as they affirm there, copied them all. He has certainly taken the countenance of one of them in his Transfiguration-piece: it is the figure below the mount, which holds the possessed boy, at least the one put me very much in mind of the other. Eleven of them are designs of all the heads, and some of the hands, which Leonardo put into his celebrated piece of the Last Supper painted by him in fresco* [sic!] *in the refectory of the Gratie, which is now in a manner spoiled* [Beitrag zu Kapitel II]. *Two of these cartones contain two heads-a-piece; so that in the eleven cartones are drawings of thirteen heads."* — Von größter Wichtigkeit ist dann die auf pag. 471 folgende An-

oder Kunstfälscher gegeben haben, welche ältere englische Reisewerke (das Wright'sche dickleibige, sehr vornehm ausgestattete Buch war 1762 zudem noch einmal aufgelegt worden, dürfte also keineswegs zu den literarischen Raritäten gehört haben) nach Nachrichten über Kunstwerke durchstöberten, und denen die irrtümlich unterlaufene Notiz über ein Exemplar, das auf elf Blättern die 13 Köpfe enthalten haben sollte, auch die scheinbare Beglaubigung von durchweg miteinbezogenen Händen, vor allem aber die Nachricht von einem zweiten, angeblich von Raffael ausgeführten Exemplar, nicht unwillkommen war. Übrigens hat uns der Kopist von 1815 seine Auffassung von der Wright'schen Stelle über die Technik durch die Tat überliefert: für ihn bedeuteten *„done in chalks"* schwarze Kreide, *„raised a little higher with other crayons* bunte Pastellstifte. Wer danach, der die Blätter kannte, Wright las, ohne daß ein Verdacht in ihm geweckt worden war, der mußte ja in den Köpfen die von Wright beschriebene Serie sehen, womöglich gar das zweite auf Raffael zurückgehende Exemplar! Eben darauf war es zunächst wohl auch abgesehen! Erst 15 oder 20 Jahre später, zwischen 1830 und 1836, wurde der Fälschung — vielleicht in Unkenntnis ihrer früheren Bestimmung — auf Grund des von Amoretti 1804 unter ganz andern Voraussetzungen konstruierten zweiten Exemplars eine andere, gewissermaßen zeitgemäßere Tradition untergeschoben — und die Wright'sche Stelle geriet in Vergessenheit.

Zu allem Überfluß erwähnt ein anderer, ein französischer Reiseschriftsteller um 1750 in der Galerie der nächsten Besitzerin der Serie, der Familie Sagredo zu Venedig, zwölf Blätter. Würde der

gabe, alle die Leonardozeichnungen im Hause des Marchese (vergl. auch Anm. 107 u. 108) seien nebst zwei andern, von Raffael und Andrea del Sarto stammenden Zeichnungen ein Jahr, bevor der Autor die Sammlung besichtigte, also 1720, durch den jungen Casnedi („the son") einem Grafen Arconati für 500 Pistolen (in heutigem Werte etwa 10000 M.) abgekauft worden. Vorzüglich stimmt dazu, wenn Monti den Grafen Giuseppe Arconati, der die 12 Tavole veräußerte, mit einem 1763 verstorbenen Gliede dieser Familie identifiziert: darnach hätte um 1720 Giuseppe A. ebenfalls noch in jugendlichem Alter gestanden — Da übrigens, nach Anm. 107 u. 108, noch andere von den Leonardozeichnungen aus dem Besitze der Arconati-Casnedi nach England (Windsor-Castle!) gekommen sind, so möchte man glauben, auch sie seien in Venedig mit den Abendmahlsköpfen von dem englischen Konsul den Erben der Familie Sagredo abgekauft worden.

Marchese, auch wenn er vorher Kopien des echten Exemplars hätte anfertigen lassen, die echten fortgegeben und die unechten behalten haben? Eher wohl umgekehrt, so daß Wright zwölf, Cochin dagegen nur elf Blätter gesehen haben müßte. Wie Wright zu dem Irrtum kam, liegt indes so nahe, daß ich selbst dann, wenn mir alle die angeführten Anhaltspunkte fehlten, nicht Bedenken trüge, die Stelle zugunsten von *St* zu deuten. Versetzen wir uns doch in die Lage Wrights! Er sieht die Blätter beim Marchese Casnedi, macht sich seine Notizen, die später verarbeitet zu werden bestimmt sind. Er notiert sich: die 13 Köpfe aus dem Abendmahl auf Einzelblättern. Auf 2 Blättern finden sich je 2 Köpfe. — Dies traf in der Tat zu. Auf dem Petrusblatt in *St* erscheint auch Judas fast ausgeführt. Daß Thomas und Jakobus d. Ä. ihrerseits auch im Original auf einem Blatte vereinigt sein müssen, dafür habe ich bereits gewichtige Gründe vorgebracht. Der Mann dachte nicht im entferntesten daran, daß die ganze Echtheitsfrage dereinst einmal in der Unterscheidung gipfeln werde: 13 Köpfe auf 12, oder 13 Köpfe auf 11 Blättern — als er, bei Ausarbeitung seines Buches daheim in England, fern von den Originalen, durch die eigene Bemerkung: auf 2 Blättern 2 Köpfe stutzig werdend, ausrechnete, daß in diesem Falle die 13 Köpfe ja offenbar auf 11 Blätter verteilt gewesen sein müßten.

Wäre nicht auch — ganz abgesehen von dem übrigen, so gravierenden Beweismaterial — das Spiel des Zufalls doch einigermaßen bedenkenerweckend, daß die beiden Exemplare (angenommen, sie hätten 1720 beide existiert!) von Italien unter ganz verschiedenen Umständen nun gerade nach England und nur nach England gelangt sein sollten, woselbst dann das verdächtige eine Exemplar erst auftauchte, nachdem das unverdächtige längst dort war?

Fassen wir unsere Beobachtungen über *W* nun zusammen: die Stelle bei Wright, die Erwähnung zweier Exemplare bezw. der Hinweis auf Raffael als den Kopisten des zweiten Exemplars, die Betonung der Hände; andrerseits der Frey'sche Stich bezw. die 1815 nach London gelangte Kopie aus der Certosa, die geschickte, klassizistisch geschulte Hand eines unzweifelhaft bedeutenden

englischen Porträtisten — auf dieser Konstellation basiert die Fälschung.

Wir setzen die Betrachtung von Montis Traditionsbericht zunächst fort, um dann die Umstände festzulegen, die auch Amoretti zur Annahme zweier existierender Exemplare der Abendmahlsköpfe veranlaßte. —

Wie bereits angedeutet, läßt sich die vorübergehende Zugehörigkeit der Köpfe zum Bestande der Galerie Sagredo zu Venedig ebenfalls nachweisen. Das schon genannte französische Reise- und Kunsthandbuch des Peintre-Graveurs Charles-Nicolas Cochin *„Voyage d'Italie"* Paris 1758, das in seinem III. Teil unter den Kunstschätzen der Kirchen und Paläste Venedigs auch die des Palais Sagredo pag. 143 ff. aufführt, zählt unter andern Gemälden auf: *„Douze bustes d'Apôtres, de Leonardo da Vinci du plus grand caractère et d'une belle façon, modérément finis."*
Da die dem Buche erteilte Approbation, das „Imprimatur" der Censur, vom 1. März 1758 datiert ist, so müssen sich die Köpfe mindestens schon 1757 im Palazzo Sagredo befunden haben. Vermutlich enthält aber bereits die erste Auflage des Cochin'schen Buches, die mir nicht zugänglich war, jenen Passus, und dann wäre anstatt 1757 sogar 1750 zu setzen. (Das Werk erlebte noch eine dritte Auflage, Lausanne 1773.) — Nun spricht Cochin von *„douze bustes d'apôtres"*. Wir wissen indes, eben durch Wright, ganz bestimmt, daß die Serie der Abendmahlsköpfe bei dem Marchese Casnedi, ihrem vorigen Besitzer, vollzählig war. Das Blatt mit Christus muß sich also, gleichgültig sogar, ob die Serie die echte oder die unechte gewesen, in der Galerie Sagredo befunden haben. Allein es steht auch nicht ausdrücklich zu lesen: *„les douze apôtres"* — die zwölf Apostel, sondern nur allgemein *„douze bustes"*, zwölf Brustbilder, eine Bezeichnung, die selbst dann eine oberflächliche wäre, wenn Christus nicht in der Reihe existiert hätte. Denn es hätte Cochin doch auffallen müssen, daß von zwei Figuren, von Petrus und von Thomas, jeweils nur die Köpfe gegeben waren, und daß insbesondere von einer Büste des Thomas schon deshalb nicht gesprochen werden konnte, weil dieser Kopf nicht selbständig für sich behandelt, sondern, wie wir festgestellt haben, mit dem Nachbar

(Jakobus d. Ä.) zusammen auf einem Blatt vereinigt war. Dem flüchtigen Beobachter, als der Cochin darnach zu gelten hat, standen eben zwölf Blätter vor Augen, die in der Hauptsache allerdings Büsten enthielten und die sich möglicherweise sogar im dortigen Gemäldeverzeichnis der Sammlung unter der generalisierenden Bezeichnung „Apostelbüsten" aufgeführt fanden [112]. — Mehr noch aber rechtfertigt das Fehlen jeglichen Hinweises auf die vor allem bedeutsame Tatsache, daß die Köpfe mit der berühmten Komposition in Mailand zusammenhingen, den Verdacht, daß Cochin sich dieses Zusammenhangs eben gar nicht bewußt war. In der Tat, wer, wie Cochin (Tome I, pag. 41 sub *„Milan, Sainte Marie des Grâces"*) zu Leonardos Schöpfung bemerken kann: *„on croit* [sic!] *que c'est dans le couvent de cette église où à Saint Victor, que l'on voit dans le réfectoire un grand tableau peint à fresque sur le mur de Léonard de Vinci: il représente la Cene et Saint Jean appuyé* — man höre — *sur la poitrine de notre Seigneur . . .",* der beweist damit, daß ihm, selbst wenn er das Werk einmal gesehen, jede Erinnerung an die Komposition im einzelnen wie im ganzen geschwunden sein müsse. In den *„douze bustes d'apôtres"* Cochins dürfen wir daher ohne Bedenken die gesuchte *St*-Reihe mit 13 Köpfen erkennen: diese Blätter sind zweifellos identisch mit Montis *„esemplari di ciascheduna figura formati in dodici tavole",* mit den „Vorbildern zu einer jeden einzelnen Figur auf zwölf Tafeln".

Wir haben demnach Wrights von uns unbestrittene Aussage, daß er alle 13 Köpfe gesehen, dafür als Beweis herangezogen, daß sich unter den von Cochin erwähnten und, nach Montis Bericht, durch die Familie Sagredo direkt vom Marchese Casnedi erworbenen Köpfen auch der Christuskopf befunden haben mußte, daß Cochin 12 Blätter und nicht 12 Köpfe gemeint habe. Hat aber, so müssen wir umgekehrt mit demselben Rechte schließen dürfen,

[112] Der durch das ganze Buch gehende, auffallende Wechsel von italienischer und französierender Schreibung der Künstlernamen (hier z. B. *„Leonardo da Vinci"*, nicht *„Léonard de Vinci"*) möchte vielleicht den Schluß erlauben, daß Cochin da, wo er Kataloge vorfand, in diese seine Notizen unmittelbar vor den Kunstwerken eintrug und daß er dann bei der Zusammenstellung für sein Buch diesen Verzeichnissen unter Beibehaltung der italienischen Schreibung der Namen folgte. Wo er die Künstler eigenhändig notiert, tut er dies in der ihm geläufigen Benennung.

Cochin zwölf Blätter gesehen, so können Wright nicht nur deren elf vorgelegen haben. — Ich möchte dieses logische Verhältnis nochmals ausdrücklich klargelegt haben, um zu betonen, daß nicht etwa eine von mir als unhaltbar hingestellte Aussage des einen zur Bekräftigung einer Aussage des andern Autors gebraucht wurde.

Somit kann es sich in beiden Fällen nur um das von uns als das echte bezeichnete Exemplar *St* handeln. Diese Tatsache ist wichtig genug. Denn mag es nach Erweis der absoluten Abhängigkeit *W*'s von *St* und damit seiner Unoriginalität an und für sich auch gleichgültig erscheinen, wann *W* geschaffen wurde, so sollte doch für den Fall, daß für die Anlehnung von *W* betreffs der in *St* nicht enthaltenen Teile nur die Kopie aus der Certosa und nicht der erst seit 1802 benutzbare Stich von Frey als vorbildlich befunden würde, der Annahme vorgebeugt werden, daß Wright schon das unechte Exemplar gesehen, und daß eben schon damals an Stelle des schlecht erhaltenen Originals in S. Maria delle Grazie die unweit Mailand in der Certosa aufbewahrte, treffliche Kopie zu Rate gezogen worden wäre — obgleich sich wohl niemand getrauen dürfte, daraufhin auch einen Künstler namhaft zu machen, der vor 1750 so kopierte, wie der Urheber von *W*. Mit dem Zeitpunkte der Überführung der Originalblätter von Mailand nach Venedig aber war die Möglichkeit der Mitbenutzung der Certosakopie bei Erstellung von Duplikaten bereits ausgeschlossen; und in England gar ermöglichte diesen Versuch dann überhaupt erst das Bekanntwerden so bedeutender und vor allem relativ so genauer Stiche, wie der des Morghen und des Giacomo Frey. Die Auffassung endlich, daß die nach London gebrachte Kopie aus der Certosa und damit das Jahr 1815 für das Entstehen von *W* entscheidend gewesen sei, gewinnt mehr und mehr an Bedeutung, indem diese Kopie möglicherweise auch auf die Autorität des Buches von Guillon de Montléon hin (1811), der in ihr das in aller Ursprünglichkeit und Treue übertragene Werk des Meisters verehrte, für Fälschungen von Studienköpfen als die dem Original noch vorzuziehende Vorlage gehalten wurde.

Welche Bewandtnis hat es nun mit dem englischen Konsul? Monti nennt seinen Namen nicht, wohl aber den Namen von dessen Gewährsmann, der sich Weihnachten 1763 das Original beschaut; Monti faßt die englisch ausgesprochenen Laute offenbar phonetisch auf und schreibt *„Odni"*; und den so lautenden Namen hat dann Amoretti 1804 mit dem englischen Konsul in Verbindung gebracht und den letzteren als den *„console Odni"* in die Literatur eingeführt. Von da ab begegnen wir mit einer Ausnahme immer nur einem Konsul dieses Namens. Gallenberg a. a. O. überträgt noch wörtlich *„Odni"*. Anglisiert bezw. in seiner ursprünglichen Schreibweise erscheint der Name zuerst in einem Berichte des Londoner *„Athenaeum"* vom 6. Februar 1836 über die durch die Kunsthändler Woodburn in London veranstalteten Ausstellungen des Lawrenceschen Nachlasses, und zwar als *„Udney"*. Als die gebräuchliche Schreibweise erhielt sich indes *„Uduny"* (Schorn-Förster, deutsche Vasariausgabe III, 1, 1843; italienische Vasariausgabe von Le Monnier VII, 1851; Sighart, deutscher Text zu den Niessen'schen Reproduktionen der Abendmahlsköpfe 1867 — während in der früheren, englischen Ausgabe desselben Werkes, ähnlich wie *„Lomaggo"* anstatt *Lomazzo*, zu lesen ist: *„Udung"* —; italienische Vasariausgabe von Milanesi IV, 1879; Trattato des Leonardo ed. Rom 1890; Dehio a. a. O. 1896, u. a.). Eine eigenartige Variante ist *„Outrey"*, die Stark im „Deutschen Kunstblatt" von 1852 aufbrachte und die Eugène Müntz 1899 übernahm[113]. Der Gewährsmann des *„Athe-*

[113] Als ob niemals zuvor über die italienische Tradition der Abendmahlsköpfe etwas bekannt geworden wäre — und doch hatten schon zwei deutsche Autoren, Gallenberg und Schorn-Förster, den Monti'schen Bericht durch Amorettis Vermittelung ausführlich übernommen — so klingt die geheimnisvoll vorgebrachte Kompilation, die Stark in Nr. 5 des genannten Jahrgangs zum besten gibt. *„Ein verehrter Freund"*, heißt es dort, *„hat mir folgende als ganz sicher hingestellte Notizen gegeben, die von jener Nachricht* [daß *W* aus der Ambrosiana stamme; s. später] *total abweichen, aber in sich selbst den Stempel der Wahrscheinlichkeit tragen: Wir können mit unserer Kenntnis von der Existenz bis um das Jahr 1660 hinaufkommen, wo eilf Blätter* [sic!] *mit dreizehn Köpfen im Besitze eines Grafen Arconati zu Mailand waren. Von da kamen sie nach Venedig zu einer Familie Zeni* — in Parenthese sei bemerkt, daß in der Voyage d'Italie des Cochin die Sammlung der Casa Zeno unmittelbar vor der Sammlung Sagredo figuriert! — *deren Namen jedoch nicht ganz sicher feststeht. In Venedig kaufte die 8 Blätter mit 10 Köpfen* [sehr gut vorgebeugt!] *der englische*

naeum" identifiziert den *„Mr. Udney"* jedoch nicht mit dem englischen Konsul, welch' letzteren er gar nicht erwähnt. Damit zeigt er aber, daß er den Namen nicht aus der literarischen Tradition, nicht durch Amoretti kennt, wie alle übrigen Autoren, sondern daß er auf einer hiervon unabhängigen, direkten und wohl mündlichen Überlieferung fußt. Montis *„Sig. Odni"* ist mit dem *„Mr. Udney"* des Athenaeumberichterstatters zweifellos identisch. Odni bezw. Udney, und nicht der englische Konsul selbst, ist es, nach Monti, ja auch gewesen, der den Bildertransport nach England unter sich hatte. — Ich finde übrigens in dem *„Verzeichnis der 295 Gemälde aus der Galerie Orléans, welche vom 26. Dezember 1798 bis Ende August 1799 in London zum Verkauf ausgestellt waren, mit Angaben, von wem und zu welchen Preisen sie erstanden wurden"*, welches Passavant unter diesem Titel seiner *„Kunstreise durch England und Belgien"* S. 268ff. anfügte, einen Kunstsammler Udney. Es ersteigerte nämlich:

Konsul Outrey und erwähnt ihren Besitz in Mailand, wo er das Original sah . . ." — Fast fünfzig Jahre später hat Müntz in seinem *„Léonard de Vinci"* Paris 1899 die Stark'schen Ausführungen in der Hauptsache wiederholt mit der charakteristischen Verstümmelung von Udney in „Outrey" und der Verwechselung von Sagredo mit „Zeno" (pag. 193). Ein einziger gelegentlicher Blick in den kritischen Apparat einer der italienischen Vasariausgaben von 1851 oder 1879 hätte ihn auf den willkürlich-kompilatorischen Charakter seiner Quelle aufmerksam machen können. — Über die Straßburger Köpfe, deren Tradition ihn nicht interessiert, äußert sich Müntz lakonisch: *„Ces copies sont d'une grande pauvreté d'expression"* (a. a. O., *„Catalogue de l'œuvre"*, pag. 508). Die nähere Begründung ist uns Müntz leider schuldig geblieben; billigerweise aber hätte sein Urteil um kein Haar anders ausfallen können, wäre ihm vor beiläufig vier Jahrhunderten Gelegenheit geboten gewesen, die eben vollendeten, überlebensgroßen Köpfe im Original zu S. Maria delle Grazie unmittelbar vom Malgerüst aus, im Detail, zu betrachten. Dieser Fall zeigt nur aufs neue, auf welchen grundsätzlichen Irrtum die Schätzung von *W* einerseits, und die völlige Verkennung des Wertes von *St* andrerseits zurückzuführen ist. Der Beschauer erwartet fälschlich eine Wirkung vom Nahstandpunkt und vom Ausschnitt und übersieht, daß der unoriginale Charakter des *W*-Exemplars gerade darin sich offenbart, daß es dieser Erwartung entgegenkommt, daß es auf den Nahstandpunkt und auf geschlossene Porträtwirkung „zurechtgemacht" ist.

Bekanntlich war es Bossi, der die Kopie von Ponte Capriasca entdeckte, ihre Nomenklatur in die Literatur einführte und dieser allgemeine Geltung verschaffte. Auch die Kopie aus dem Ospedale maggiore hat er a. a. O. pag. 131f. beschrieben. *„Parmi les copies inconnues à Bossi"* lesen wir gleichwohl bei Müntz a. a. O. *„Catal. de l'œuvre"*, *„je signalerai* [er zählt deren vier im ganzen auf] *celle de l'ospedale maggiore . . . et celle de Ponte Capriasca."*

„Correggio, 'Christus erscheint der Maria Magdalena', Mr. H. Udney für 400 £,
„Leonardo da Vinci, Frauenporträt ('La Colombine'), Mr. H. Udney für 250 £.“

Unter dem englischen Konsul aber, dem unbenannt gebliebenen, kann kein anderer verstanden sein, als Joseph Smith, Konsul in Venedig von 1740 bis 1760, † ebendaselbst 1770, eine unter dem Namen „il console Smith“ damals weitbekannte Persönlichkeit (vergl. *„Dictionary of National Biography“*, Vol. LIII, London 1898). Aus naheliegenden Gründen dürfte Smith sich mit der Überführung der aus der Galerie Sagredo erworbenen Bilderschätze nach England nicht selbst mehr befaßt haben: war er doch 1763 bereits 81 Jahre alt! Er hat vor seinem Tode Venedig nicht mehr verlassen. — Smith war ein leidenschaftlicher Bücherliebhaber; seine fürstliche Sammlung kaufte im Jahre 1765 Georg III. an. Sein Name aber ist insbesondere auch mit der Geschichte eines seitdem verschollenen Leonardomanuskriptes verknüpft. So berichtet schon Fiorillo *„Gesch. d. zeichn. Künste“* I (1798) — teils nach Du Fresne's erster Ausgabe von Leonardos Trattato (Paris 1651), teils nach G. B. Venturi's *„Essai sur les ouvrages physico-mathemat. de L. d. V.“* (Paris 1797) —: *„Ambrosio Figini bekam einen andern* [scil. der von den Melzi einem gewissen Mazzenta überlassenen Manuskriptbände], *der nachher in den Besitz des Joseph Smith, welcher alle Zeichnungen Figinis käuflich erwarb, überging.“* Du Fresne a. a. O., Vita di L. d. V., berichtet außerdem, daß das Manuskript von Figino zunächst auf Ercole Bianchi überging. Und Ravaisson-Mollien *„Les manuscrits de Léonard de Vinci“* Paris 1881 fügt hinzu, daß es sich noch in dem Smith'schen Bücherkatalog von 1755 verzeichnet fand. (Vergl. außerdem Uzielli *„Ricerche intorno a Leonardo da Vinci“* II [1884] unter Nr. 17 des schematischen Anhangs zur *„Relazione di G. A. Mazzenta“*.) Der Katalog führt den Titel: *„Bibliotheca Smithiana seu Catalogus librorum D. Josephi Smithii Angli“*, Venezia 1755.

Dem Verzeichnis der Straßburger Gemäldesammlung ist zu entnehmen, daß die sechs Abendmahlsköpfe von einem englischen Maler Ch. F(airfax) Murray erworben wurden (1892). Ein Blick in den vielbändigen, oben genannten *„Dictionary of Nat. Biogr.“*

oder in das *„New American Supplement"* zur *„Enciclopaedia Britannica"* belehrt zwar über das ungemein zahlreiche Vorkommen des Zunamens Murray; immerhin aber halte ich es in diesem Zusammenhang der Erwähnung für nicht überflüssig, daß der Konsul Smith sich (sehr spät, erst 1758) mit einer Schwester des damals ebenfalls in Venedig residierenden späteren außerordentlichen Gesandten bei der Pforte, Sir John Murray, vermählt hatte.

Im Jahre 1784 gab Carlo Gerli seine Reproduktionen nach Zeichnungen Leonardos, die sich in der Ambrosiana befinden (Karrikaturen usw. enthaltend, das meiste aus dem Codex Atlanticus) in einem Foliobande heraus: *„Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli"*. Der anonyme Autor des textlichen Teils hierzu, des *„Ragionamento intorno ai disegni di L. d. V."* und der *„Spiegazione delle Tavole"* war, nach einer Anmerkung in der Neuauflage dieses Werkes von 1830, ed. G. Vallardi, der gelehrte Abbé Amoretti (1740—1816), der, von Haus aus Naturforscher, mit seiner 1779 herausgegebenen Übersetzung von Winckelmanns epochemachender „Geschichte der Kunst des Altertums" die Reihe seiner so überaus verdienstlichen kunstgeschichtlichen Arbeiten eingeleitet hatte. 1797 wurde er Konservator an der Ambrosiana. — In dem genannten Text wird nach dem schon vorher durch Carlo Bianconi publizierten Briefe Montis von 1765 der Besitztradition der Abendmahlsköpfe mit Auslassung des Gliedes „Sagredo" flüchtig gedacht. Hier erscheint schon der *„Sig. Odni, Ministro residente d'Inghilterra a Venezia"*. Ferner wird ein Ausspruch Winckelmanns mitgeteilt, wonach Leonardo einer der wenigen gewesen sei, die das Antlitz Christi schön und würdig zu bilden verstanden hätten. (Auf diese interessante, der Interpretation bedürftige Stelle im fünften Buch der *„Gesch. d. K. des Altertums"* werden wir sofort zurückkommen.) Endlich erwähnt Amoretti einen sehr schönen Kopf des Erlösers *„una bellissima testa del Salvatore"*, eine Zeichnung von Leonardos Hand, die sich im Besitze eines *„Sig.*

Ab. Muzzi della Congr. degli Oblati" befände. Die Zeichnung ist aber keine andere, als die um 1813 in die Brera gekommene berühmte Studie zum Christuskopf (Tafel XIII).

Von demselben Muzzi oder Mussi, wie er selber sich schreibt — er war unterdes Professor der griechischen Sprache und der schönen Künste an der Universität Pavia geworden: zu Anfang des neuen Jahrhunderts finden wir ihn dann als Amorettis Kollege in der Ambrosiana, in welcher Stellung er bis zu seinem gegen 1810 erfolgten Tode verblieben zu sein scheint — erschien zu Pavia im Jahre 1798 eine Schrift: *„Discorso sulle Arti del disegno recitato da Antonio M."* — In diesem Büchlein nun macht Mussi in einer längeren Anmerkung zu pag. 33ff., in welcher er des ihm gehörigen Christuskopfes Erwähnung tut und den Zufall preist, der ihm diesen kostbaren Schatz seinerzeit in die Hände gespielt, zum ersten Mal auf jene wichtige Stelle in Lomazzos *„Trattato"* von 1584, Lib. III, c. 5 aufmerksam: *„il colorare in carta a pastello ... fu molto usato da L. Vinci il quale fece le teste di Cristo, e degli Apostoli a questo modo eccellenti e miracolose in carta"*, welche die Existenz solcher auf Leonardo selbst zurückgehender Pastellblätter beglaubigt. Gleichzeitig stellt er fest, daß mit den von Lomazzo genannten Blättern die von Monti angeführten (er verweist auf das Buch von Pino als Quelle) jedoch nicht identisch sein könnten, da Monti nicht, wie nach Lomazzo zu erwarten sei, von *„tredici quadretti"*, sondern von *„dodici tavole"* und von *„figure"* anstatt von *„teste"* spreche. Er selbst besitze einen Kopf des Erlösers. In welch' traurigem Zustand er ihn entdeckt und wie er ihn erworben, darüber berichtet er: *„Ella* (la testa) *era danneggiata dal tempo, non conosciuta e mal tenuta, quando io per varj pregi che vi ravvisai ne feci acquisto"*. Dieser Kopf sei zwar unbärtig. Allein er, Mussi, könne sich auf das Urteil Winckelmanns berufen, der einen ganz ähnlichen, wie den in seinem Besitz befindlichen gesehen und gerade in der Unbärtigkeit einen besonderen Vorzug hervorgehoben habe[114].

[114] Die bemerkenswerte, von Mussi und Amoretti jedoch mißverstandene Stelle bei Winckelmann *„Gesch. der Kunst des Altertums"* von 1764, Zweiter Teil, Fünftes Buch, Kap. 1 (ed. Dresden 1811, Bd. IV, S. 108f.) lautet: *„Jenen Begriffen der alten Künstler von der Schönheit der Helden gemäß hätten die neueren Künstler die*

Mussi zieht die so naheliegende Konsequenz, daß sein Christuskopf vermutlich jener von Lomazzo genannten Reihe angehöre, noch nicht — vielleicht weil ihn stutzig machte, daß auch Winckelmann einen solchen unbärtigen Kopf gesehen. Aber nicht lange darnach, 1803, kurz vor Erscheinen von Amorettis *„Memorie storiche"*, die dann die zwei Exemplare unterscheiden, erhält er die Gewißheit durch eine Angabe der Malerin Angelika Kauffmann, die damals, schon 62 jährig, von Rom aus eine Erholungs-

Figuren des Heilandes bilden und denselben also der prophetischen Weissagung ähnlich machen sollen, die ihn als den schönsten der Menschenkinder ankündiget. In den mehresten Bildern aber, um vom Michael Angelo anzufangen, scheinet man die Idea von den barbarischen Arbeiten der mittleren Zeit genommen zu haben, und man kann nichts unedleres von Gesichtsbildung als solche Köpfe des Christus sehen. Wie weit edler Raphael gedacht hat, siehet man in einer kleinen Originalzeichnung desselben, die sich in dem königlichen farnesischen Museo zu Neapel befindet und die die Beerdigung des Heilandes vorstellet, wo das Haupt desselben die Schönheit eines jungen Helden ohne Bart zeiget. Hannibal Carracci ist der einzige, so viel ich weis, der ihm gefolget ist, in drey ähnlichen Gemälden von eben der Vorstellung, wovon sich das eine in itzo gedachtem Museo, das andere zu S. Francesco a Ripa zu Rom, und das dritte in der Hauptkapelle des Palastes Pamfili befindet. Sollte aber eine solche [unbärtige!] *Bildung des Heilandes, wegen der angenommenen bärtigen Gestalt desselben eine anstößige Neuerung scheinen können, so betrachte der Künstler den* [bärtigen!] *Heiland des Leonardo da Vinci* [scil. im Abendmahl] *und sonderlich einen wunderbar schönen Kopf von der Hand dieses Künstlers, welcher sich in dem Kabinete des durchl. Fürsten Wenzel von Liechtenstein* [Joseph W., Fürst v. Liechtenstein, österr. Staatsmann und Feldherr, 1696—1772] *zu Wien befindet; denn in diesem Bild ist, ungeachtet des Barts, die höchste männliche Schönheit abgebildet und kann man diesen Kopf als das vollkommenste Muster anpreisen."*

Winckelmann zieht demnach — um den Sinn seiner Worte kurz zu referieren — die unbärtige Bildung der bärtigen zwar vor, weist indes, weil die Vorstellung des bärtigen Christus nun einmal die populäre geworden, und daher die Darstellung des unbärtigen Kopfes eine unstatthafte Neuerung scheinen könne, auf den Christus des Leonardo in Wien hin, in dessen Haupt, ungeachtet des Bartes, die höchste männliche Schönheit zum Ausdruck gelangt sei.

Der bärtige Christus, den Winckelmann übrigens kaum anders, als aus einer Zeichnung oder einer Kopie gekannt haben kann, da er erst in seinem Todesjahre [1768] in Wien war, befindet sich heute noch in der bezeichneten Galerie. Es handelt sich aber nicht etwa um einen Abendmahlschristus, sondern um das tüchtige Schulbild des kreuztragenden Erlösers, abgebildet in Rosenberg-Knackf. a. a. O. S. 133. — Auch Fiorillo a. a. O. (1798) S. 295 bezieht diese Stelle irrtümlich auf einen Christuskopf aus dem Abendmahl und kann darum *„nicht finden, daß er in dem Katalog dieser Galerie von Fanti erwähnt würde."*

reise nach Florenz und Mailand unternommen hatte. Die Künstlerin sieht den Christuskopf bei Mussi; sie ist wie alle Welt entzückt von ihm und versichert — nach Amoretti — dem glücklichen Besitzer, sie habe die Köpfe der Apostel ohne den des Erlösers in Rom gesehen; von dort seien dieselben nach England gekommen und zu Ende des vorigen Jahrhunderts von zwei englischen Malern erworben worden: „... *notizia avuta da autorevol persona, la cel. Angelica Kauffman, che le teste degli Apostoli (ma non quella del Salvatore) fatte a pastello da Leonardo, passate erano da Roma, ov' essa le vide, in Inghilterra, comperate sul finire dello scorso secolo da due pittori inglesi*" (Amoretti a. a. O. pag. 66). Nun scheint der Zusammenhang klar: Amoretti stellt die Tradition von zwei Exemplaren auf; des einen, von Monti genannten, Figuren in Lebensgröße auf Tafeln enthaltenden — „*in quadri ... tutte ad una ad una dipinse Leonardo le figure de' dodici Apostoli e del Salvatore*" — das von den Arconati in den Besitz des Marchese Casnedi übergegangen, von diesem an die Familie Sagredo in Venedig gekommen und endlich durch den englischen Konsul Odni, mit dem Monti selbst gesprochen, nach England gelangt sei; und des andern durch die Lomazzostelle, die Autorität Winckelmanns und die Aussage der Angelika Kauffmann beglaubigten Exemplars, das nur die Köpfe auf Kartons — „*le sole teste ... in separati quadretti,*" und zwar im Gegensatz zum ersteren in Pastell ausgeführt, zeige. Der unbärtige Christuskopf zu der letzteren Serie („*Imberbe è questa testa e in tal guisa, al dire di Winkelmann, altre volte lo stesso Leonardo dipinse il Salvatore lasciandoci così un modello della più sublime beltà, che nessuno ha saputo imitare*") befinde sich nun im Besitze seines Kollegen an der Ambrosiana, des Abbate Mussi, während die Apostelköpfe gleich dem ersteren Exemplar ebenfalls nach England gebracht und dort von zwei Malern erworben worden seien.

Es dürfte schwer zu entscheiden sein, ob die Angelika Kauffmann ihre Erinnerung getäuscht, daß sie wirklich glaubte, sie habe die Köpfe in Rom gesehen, oder ob Mussi sie mißverstanden hatte. Jedenfalls muß auf einer Seite ein Irrtum vorliegen. Woher wußte denn die Angelika, daß die Köpfe in England gerade von

zwei Malern erworben wurden? Konnte sie ein so großes, persönliches Interesse an den Blättern genommen haben, daß sie deren Schicksale in England weiterverfolgte, nachdem die Serie von Rom dahin gelangt war? Deutet ihre Aussage nicht vielmehr darauf hin, daß sie die Köpfe in England selbst, wo sie bekanntlich lange Jahre hindurch (1766—1781) als hochgefeierte Bildnismalerin neben Reynolds wirkte, gesehen, umsomehr als der Beginn ihres dortigen Aufenthaltes beinahe mit dem Jahre zusammenfiel, in welchem die Blätter, nach Monti, durch jenen Odni alias Udney nach England gebracht wurden? Gibt sie nicht selbst zu, sie habe nicht *„figure“* auf *„tavole“*, sondern eben nur *„teste“* auf *„quadretti“* gesehen, da es auf diesen Unterschied hier ja gerade ankam; gibt sie damit indirekt nicht zu, daß sie das echte, daß sie unser Exemplar gesehen? Und sollte vor allem dies ein reiner Zufall sein, daß zwei Besitzer von ihr erwähnt werden, die sich in das Exemplar geteilt hätten, und daß bei näherer Betrachtung das echte Exemplar in der Tat nach einem Prinzip geteilt erscheint, das den Ansprüchen zweier gleichmäßig Besitzberechtigter entgegenkommen sollte? — Denn völlig übersehen ist bisher worden, daß die sechs Blätter in Straßburg ja genau die Hälfte der ganzen Serie darstellen. Zwölf Blätter standen zur Verfügung. Man hat darnach für jeden sechs Blätter bestimmt; demjenigen aber, der naturgemäß nur sechs Köpfe auf seinen sechs Blättern erhalten konnte *(St!)* zwecks Kompensation das Besitzrecht des wertvollsten Stückes, das Blatt mit dem Christushaupte, von vornherein zugesprochen. Hierauf schritt man zur eigentlichen Teilung, die in der Weise vorgenommen wurde, daß man an jedes Hauptblatt, also an das mit dem Christuskopf einerseits, andrerseits an das mit Thomas und Jakobus d. Ä., die übrigen Blätter sinngemäß anschloß; so daß dem einen Teilhaber Johannes, Petrus, Judas, Andreas und Jakobus d. J. zufielen, der andere die Nachbarn von Thomas und Jakobus d. Ä., also Philippus, Matthäus, Thaddäus und Simon nebst dem auf der Gegenseite übrig gebliebenen Bartolomäus erhielt. Die Zusammensetzung von *St* verbürgt geradezu eine seinerzeit in dieser Weise vollzogene Aufteilung des Exemplars unter zwei Besitzer; und darin nun, daß die Angelika sich nicht erinnert, den Christuskopf gesehen zu haben, finde ich in-

direkt den überzeugendsten Beweis für die damals schon zur Tatsache gewordene Spaltung des Exemplars: die Angelika dürfte jedenfalls nur die Blätter des Besitzers der Thomasseite zu Gesicht bekommen und eben bei dieser Gelegenheit von der stattgehabten Teilung Kenntnis erhalten haben[115].

Aber selbst wenn die Angelika die Köpfe in Rom gesehen, so müßte die Serie, die dort noch ungeteilt vorlag, den Christus enthalten haben, wir nähmen denn an, daß ein drittes, den Christuskopf in der Brera ergänzendes Exemplar nach England gekommen sei! Sollte man es für möglich halten, daß die Verfechter der Echtheit von *W* (so Brun und Ruland) den Christuskopf in der Brera allen Ernstes als zu *W* gehörig betrachten! Sollte keiner von ihnen, auch keiner von den Gegnern, die Maße miteinander verglichen haben? Ihnen allen lagen 8 Blätter von vollständig einheitlichem Zuschnitt (62:48 cm) vor. Das Blatt mit dem Christuskopf aber mißt (s. den offiziellen Katalog!) 34:26 cm oder, um das Mißverhältnis, d. h. die Unmöglichkeit einer Zusammengehörigkeit anschaulicher zu machen: als Maß für die Vertikalachse des Christusantlitzes in der Brera ergeben sich 16 cm, für die des Johannesantlitzes in *W* dagegen beinahe das Doppelte. Ein Zusammenhang erscheint also unter allen Umständen ausgeschlossen.

115 Pino fügt dem Monti'schen Brief ergänzend bei, es handle sich um Pastellblätter, die sich nunmehr (1796) in der Sammlung des Königs von England befänden: *„Questi esemplari che dipinti erano, come dicesi a pastello ... sono ora passati nella Galleria di S. M. Britannica“* (a. a. O. pag. 70, Anm.). Die erstere Aussage (vergl. auch a. a. O. pag. 88) scheint sich auf die Anschauung des Mussi'schen Christuskopfes zu stützen, den Pino, wenn er ihn auch nicht erwähnt, doch gekannt haben dürfte. Montis Bericht läßt keinesfalls einen Schluß auf die technische Ausführung zu. — Die Angabe aber, die Köpfe seien Eigentum des Königs von England geworden, bestärkt mich aufs neue in der Auffassung, daß hinter dem „console inglese“ nur der Konsul Smith stehen kann. War Pino, was sehr wohl anzunehmen, die Tatsache bekannt, daß Georg III. 1765 die Bücherei des Konsuls ankaufte, so lag für ihn der Schluß nahe, daß so wertvolle Erwerbungen, wie die aus der Galerie Sagredo, ebenfalls in den Besitz des Königs übergegangen seien. (Guillon de Montléon a. a. O. pag. 179 Anm. kolportiert dieselbe Nachricht, zitiert als Quelle indes Pino.)

Wir sind in der Betrachtung nun bis zu dem Zeitpunkte vorgedrungen, wo, nach unserer Annahme, die Fälschung der echten Blätter ins Werk gesetzt ward. Bis dahin hat, nach unsren Ergebnissen, ein zweites Exemplar nicht existiert. Das zweite Exemplar des Wright sowohl, wie das des Amoretti bestanden nur in der Fiktion. Aber die Meinung, daß éine zweite Serie existiere, war nun einmal befestigt. Die Praxis machte den Schein zur Wirklichkeit und füllte die Lücke aus. Die Fälschung trat ans Licht; unter welchen Voraussetzungen zunächst, haben wir ja eingehend erörtert.

Vermutlich hat der Besitzer der einen Hälfte der echten Serie oder dessen Nachfolger, der mit dem Besitzer der andern Hälfte noch in Kommunikation stand, die sämtlichen Köpfe kopiert. Da Noehden am Schlusse seiner „*Introduction*" in einer Anmerkung unter ausdrücklichem Hinweis auf pag. 16 und 17 des Katalogs der British Institution von 1816 (ich selbst konnte den Katalog nicht zu Gesicht bekommen) unter zehn von Sir Thomas Baring dort ausgestellten Köpfen aus dem Abendmahl — man denkt zunächst natürlich an die 10 Weimarerköpfe! — auch den Christuskopf verzeichnet[116], Baring jedoch seine Köpfe, wie wir sehen werden, direkt an den Maler Sir Thomas Lawrence abtrat, aus dessen Nachlaß 10 derselben, ohne den Christuskopf, durch die Kunsthändler Woodburn an den Prinzen Wilhelm von Oranien und von da nach Weimar gelangten: da es sich in jenen ausgestellten Köpfen also bereits um die Fälschung gehandelt haben muß, so folgt, daß sich auch bei dem unechten Exemplar ursprünglich der Christuskopf befunden hat, was durch eine weiter unten zu erwähnende Notiz Waagens bestätigt wird. — Der Kopist von 1815 hatte den Amorettitext indes noch nicht in den Bereich seiner Kombination gezogen. Erst später versah man sich des Vorteils.

[116] Noehden a. a. O. pag. XXXVII: „*I ought to have noticed, in either of these pages, the cartoons of the head of the Saviour, and of the heads of Nine Apostles, attributed to Leonardo d. V., which are the property of Sir Thomas Baring, Bart. and were exhibited at the British Institution, in the year 1816. They are mentioned in the Catalogue of that year's exhibition, p. 16 and 17.*"

„*Die British Institution im Lokal der Shakspeare-Gallery Pall Mall*", sagt Passavant a. a. O., „*dient zur Bekanntmachung der neueren Meister und der Kunstschätze im Besitze des Königs, des Adels oder anderer Privatpersonen.*"

Thomas Baring überließ seine Köpfe, wie es scheint, anfangs der zwanziger Jahre Thomas Lawrence, der von 1818 bis 1820 im Ausland weilte, um im Auftrag des Königs die Mitglieder des Wiener Kongresses zu porträtieren... Lawrence starb 1830. Von nun ab beginnen die unechten Blätter die Öffentlichkeit zu beschäftigen. Die wahrhaft fürstliche Sammlung des berühmten Porträtisten (Lawrence, der ein leidenschaftlicher Sammler war, soll — nach Waagen — gegen 800000 Mark insgesamt in sie hineingesteckt haben) war versteigert worden. Den Hauptanteil hatten sich die Kunsthändler Woodburn gesichert; merkwürdigerweise waren ihnen drei von den angeblichen Leonardoblättern mit Abendmahlsköpfen entgangen, die, vorausgesetzt natürlich, daß sie überhaupt oder überhaupt noch existierten, in andere Hände gelangten... Frühjahr 1835 endlich wurde der ganze den Woodburn zugefallene Lawrencesche Nachlaß in zehn Ausstellungen, die sich über einen Zeitraum von einem ganzen Jahr erstreckten, dem größeren Publikum zugänglich gemacht. Die Zeitungen Londons brachten lange Spalten über jede dieser Ausstellungen; in der fünften figurierten die acht Kartons neben Zeichnungen von Leonardo, Giulio Romano, Primaticcio und Pierino del Vaga. Jetzt erscheint Amorettis zweites Exemplar in Zusammenhang mit den zehn Köpfen gebracht. Dies möchte vielleicht darauf hindeuten, daß die Woodburn mit jenen drei Köpfen, worunter sich der Christi befand, tatsächlich das Nachsehen gehabt hatten und daß sie sich nun veranlaßt fanden, gewissermaßen aus der Not eine Tugend zu machen. Vorhanden waren nur noch Apostelköpfe; diese sollten sich als echte Leonardos legitimieren ... Da erwähnt Amoretti eine als zweifellos echt anerkannte Serie, deren Christuskopf in Mailand zurückgeblieben, während die übrigen Blätter zwischen 1781 (dem Datum der Rückkehr der Angelika Kauffmann von England nach Rom!) und 1800 (vergl. die Zeitangabe der Angelika bezüglich der Erwerbung des Exemplars durch die beiden Maler: „sul finire dello scorso secolo"), also im Mittel etwa zur Zeit der französischen Revolution, nach England gelangt seien. Ja, diese Serie schien dem italienischen Autor auf Schätzung sogar mehr Anspruch erheben zu können, als die andere, ebenfalls nach England gekommene, alle 13 Köpfe enthaltende...

Nur wenige, unter ihnen jedoch die Woodburn, wußten darum, daß das letztere Exemplar tatsächlich noch existierte und wo es existierte. Daß es zu einer unter Umständen gefährlichen Konkurrenz für das Lawrence'sche Exemplar werden könne, wenn es, in seinen beiden Teilen vereinigt, diesem gegenübergestellt würde, dürfte den Woodburn wohl klar gewesen sein. Doch lagen die Verhältnisse für sie günstig insofern, als der eine Besitzer mit dem Christus und den fünf Köpfen der linken Bildseite den Wert seines Schatzes entweder nicht kannte, oder völlig zurückgezogen lebte und auch seine Sammlung abgeschlossen hielt; der andere aber — wie wir sehen werden, der damalige Duke of Somerset — bei der Unvollständigkeit und Einseitigkeit seines Besitzanteils (die Lawrence'sche Serie erstreckte sich gleichmäßig auf beide Hälften!) für seine sieben Köpfe mit Recht wohl kein besonderes Interesse voraussetzen zu dürfen glaubte. — Dem von Amoretti konstruierten Unterschied zwischen *„teste"* und *„figure"* scheinen die Woodburn übrigens von vornherein keine Bedeutung beigelegt zu haben; sie hätten es ja leicht in der Hand gehabt, durch Beschneiden die *„figure"* zu *„teste"* zu machen. Aber auch sie scheinen nicht daran gedacht zu haben, die Maße des Brerakopfes mit den Maßen ihrer Blätter zu vergleichen. — Amoretti ward nicht genannt, für die englische Darstellung der Tradition schien sein Bericht gar nicht zu existieren. Allein eben dadurch mußten den in der italienischen Tradition nachforschenden Kritikern oder Kunstliebhabern die Analogien um so überraschender in die Augen springen und sie in dem Glauben an die Echtheit bestärken. Die Köpfe, die fortab von aller Welt bewundert wurden (Widerspruch regte sich zwar schon frühzeitig, aber nur vereinzelt), fanden denn auch sehr bald einen Käufer in der Person des damaligen Prinzen Wilhelm von Oranien.

Vorher hatten zwei Kunstkenner von Ruf unabhängig voneinander Gelegenheit gehabt, sich bei den Woodburn über die Herkunft der Blätter zu informieren. Zuerst Passavant (1831; vergl. a. a. O. S. 31), dann Waagen (5. Juli 1835; vergl. a. a. O. I, S. 437). Beiden wird gesagt, die Köpfe seien während der französischen Revolution aus der Ambrosiana entwendet, nach England gebracht, dort von Sir Thomas Baring erworben und von diesem an Sir

Thomas Lawrence weiterveräußert worden. Während aber der erstere nur von *„10 Köpfen des Originalkartons“* weiß, berichtet der spätere, Waagen von 13 Köpfen (in denen auch er Originalstudien sieht[117]) und fügt hinzu, drei Köpfe befänden sich angeblich im Besitze einer Dame... Nach dem Standpunkt, den die Woodburn in der Traditionsfrage einnahmen und der uns noch durch ein anderes literarisches Zeugnis authentisch erhärtet werden wird, ist es zweifelhaft, ob Waagen seinen Informationen genau gefolgt ist, wenn er von 13 bezw. 3 Köpfen spricht, wenn er also seine Erkundungen so wiedergibt, daß die Existenz des Christushauptes in der Lawrenceserie vorausgesetzt werden muß. Es mag indes auch möglich sein, daß die Woodburn damals noch kein so großes Gewicht auf eine gewissermaßen kanonische Darstellung der Tradition gelegt haben. — Jedenfalls figuriert jene Dame, nachdem Schorn-Förster bezw. Passavant sie als eine *„Dame in England“* in den kritischen Apparat zur deutschen Vita des Leonardo eingeführt hatten, seitdem in den italienischen Vasariausgaben von 1851, 1879 und in Leonardos Trattato, ed. Rom 1890, gleich dem *„console inglese“* als *„una dama inglese“*. Sighart macht in seinem englischen Text zu den Niessenschen Reproduktionen *„a high family in England“* daraus, was Frantz korrekt in *„eine hochgestellte Familie“* überträgt; nach der späteren deutschen Textausgabe desselben Niessen'schen Werkes sind die drei Köpfe *„in festem Privatbesitz“*. Niemand kennt den Namen dieser Dame; auch Niessen nicht, der, wie Sighart in den beiden Ausgaben ausdrücklich bezeugt, sich betreffs der in Weimar fehlenden Köpfe auf die seinerzeit vom Herzog Karl August erworbenen Bossi'schen Durchzeichnungen nach Köpfen aus den Kopien zu Castellazzo, Ponte Capriasca und in der Ambrosiana (vergl. Anm. 13) angewiesen sah[118]. Die Behauptung von Frantz, jene Familie habe die Köpfe *„dem Zeichner Niessen behufs Reproduktion zeitweise anvertraut“* (a. a. O. S. 65), ist demnach völlig aus der Luft gegriffen.

117 *„... gegen die Meinung anderer, welchen diese Köpfe als Kopien von fremder Hand nach dem Gemälde gemacht erscheinen* [sic!].“

118 So beruhte es z. B. auf einer bloßen Vermutung Niessens, daß das zu *W* gehörige, ihm unbekannte Thaddäusblatt drei Hände zugleich: die beiden des Simon und die Rechte des Thaddäus, enthalte.

Die Auffassung, daß es sich um drei fehlende Köpfe handle, eine Auffassung, die lediglich auf Waagens Bemerkung zurückzuführen ist, erhielt sich also hartnäckig. Daß die Woodburn aber, als sie die Köpfe öffentlich ausstellten, einer andern Auffassung Geltung zu verschaffen trachteten, daß sie die günstige Konjunktur, die sich ihnen durch die Kombination einer Autorität von der Bedeutung Amorettis darbot, wahrnehmen, daß sie das Ansehen, das der Brerakopf als echter Leonardo genoß, in gleichem Maße auch den Apostelköpfen zu gute kommen lassen wollten, das beweist jene ausführliche, zum Teil wohl unzweifelhaft von ihnen inspirierte Darstellung in einer der Zeitschriften, die über die verschiedenen Lawrence-Ausstellungen fortlaufend berichteten: in der schon genannten Nummer des Londoner *„Athenaeum"* vom 6. Februar 1836; eine Darstellung, die nicht nur im Hinblick auf den bedeutenden Ruf des Athenaeums an sich, sondern vor allem deshalb Beachtung verdient, weil alle übrigen Zeitungen, deren einschlägige Artikel mir in einer Gesamtzusammenstellung und im vollständigen Wortlaut vorliegen (*„Morning Post"*, 3. Februar; *„Morning Herald"*, 3. Februar; *„Morning Advertiser"*, 3. Februar; *„Times"*, 4. Februar; *„Literary Gazette"*, 6. Februar), auf die Traditionsfrage nicht eingehen... Nach dem Athenaeum nun wären aus der Ambrosiana nur zwölf Köpfe entwendet worden, was sehr geschickt dadurch glaubhaft gemacht erscheint, daß erzählt wird, welche vergeblichen Versuche später Sir Thomas Lawrence unternommen, um sich des zurückgebliebenen Kopfes in der Ambrosiana zu versichern; wie er sogar vor einem Opfer von 500 £ nicht zurückgescheut sei. Freilich, in der Wahl der Ambrosiana haben sich die Woodburn gründlich versehen. Sie nahmen offenbar an, daß der bewußte Christuskopf nach dem Tode seines Besitzers Mussi, der Beamter an der Ambrosiana war (vergl. Amoretti!), diesem Institut zugefallen sei. Als Dieb der 10 Kartons mit 12 Köpfen wird ein polnischer Offizier bezeichnet, der die Tat zur Zeit der Bonapartischen Feldzüge in Italien (1796) ausgeführt habe. — Wir dürfen es den erfahrenen Geschäftsleuten wohl zutrauen, daß sie, soweit es sich um Tatsachen und um Persönlichkeiten handelte, die unkontrollierbar und unidentifizierbar sich im Dunkel einer wechselvollen Zeitperiode verloren, in ihrem Interesse auch einen

auf authentische Informationen dringenden Berichterstatter bewußt falsch berichteten. An die Geschichte mit dem Raub aus der Ambrosiana, auf deren Unhaltbarkeit die Forschung dann erst hinwies, nachdem die Köpfe schon lange ihren Liebhaber und Käufer gefunden, mochten die Woodburn ja vielleicht selber glauben, erzählten sie sie doch seit sechs Jahren jedem, der sie hören wollte... Während aber der Berichterstatter bezüglich der Angaben, für deren Nachprüfung ihm die Möglichkeit fehlte, den Woodburn auf Treu und Glauben ausgeliefert war, konnte er sich bezüglich der örtlich und zeitlich näher liegenden Fakten in gewissem Grade doch unabhängig von ihnen machen. So wird uns endlich der Name der Dame genannt, die allerdings noch (nach Woodburn'scher Darstellung!) mit einem Anteil von nur zwei Abendmahlsköpfen erscheint: eine Lady Guilford. Allein wenn diese Lady nun hervortrat und versicherte, sie habe damals auch den Christuskopf miterworben? Konnten die Woodburn die Nennung des Namens wünschen? Warum hatten sie Waagen gegenüber die Besitzerin so hypothetisch bezeichnet? Warum kamen diese Köpfe niemals mehr zum Vorschein? Hatten die Woodburn nicht ein Interesse daran, gerade diese Spur zu verwischen? So scheint mir eben die inoffizielle Namensnennung die Unabhängigkeit des Berichterstatters zu verbürgen. Haben die Woodburn Passavant und Waagen auch darauf aufmerksam gemacht, auf diese überraschende Tatsache, die der Athenäumbericht nun ans Licht zieht, daß noch ein anderes derartiges Exemplar von Abendmahlsköpfen existiere, das des Studiums vielleicht nicht weniger wert gewesen wäre: die Köpfe, die sich beim Duke of Somerset befanden! Und hier, wo es sich um die Gegenwart, um lebende Personen, und noch dazu um solche aus den höchsten Gesellschaftskreisen handelte, da mußten die Angaben mit Tatsachen übereinstimmen. Da mußte der Berichterstatter für seine Behauptungen einstehen können.

Der Bericht[119] unterscheidet nämlich zwei Arten von

119 Seiner Wichtigkeit halber sei er hier vollständig wiedergegeben. Vergl. „*The Athenaeum*" von 1836, pag. 109: „*It may be useful to give a brief pedigree of the cartoons. There are, we believe, two sets of cartoons for the Last Supper, by most connoisseurs permitted to be original: one bought at Venice, by Mr.*

Kartons, von Kennern beide als Originale bezeichnet [*sic!*]: die eine Art, bei Woodburn, deren untergeschobene Tradition uns schon bekannt ist; die andere, die 1788 in Venedig ein Mr. Udney vom dortigen Prokurator Sagredo gekauft habe, und die vorher der Marquis Casanidi besessen. Dieses letztere Exemplar bestehe ebenfalls aus elf Kartons mit 13 Köpfen, unterscheide sich aber von dem ersteren durch die sorgfältigere Ausführung und das Fehlen jener Pentimenti, die das Lawrencesche Exemplar als früher entstanden erscheinen ließen; es sei durch Vermittelung der Woodburn [?] an den Duke of Hamilton und hierauf an den Duke of Somerset gekommen, bei welch' letzterem sich die Blätter gegenwärtig befänden!

Kein Zweifel, daß es sich in dem Somersetexemplar um die echten Köpfe handelt: dies ergibt sich schon aus der treffenden Charakteristik des Hauptmerkmales, in dem sich die beiden Exemplare voneinander unterscheiden sollen. Und zwar betrifft die Nachricht denselben Teil des Exemplars, den seinerzeit die Angelika Kauffmann sah: eben den das Christusblatt nicht enthaltenden. Ich

Udney, in 1788, from Procurator Sagredo, who had it from the Marquis Casanidi; one stolen from Milan, by a Polish officer, in the Buonapartean wars. The former set, consisting of eleven cartoons (thirteen heads), descended trough Messrs. Woodburn to the Duke of Hamilton, and from him, finally, to the Duke of Somerset, i. e. finally for the present. Respecting the other set, it would appear that the compatriot of Kosciusko had been able to steal from the Ambrosian only twelve heads out of the thirteen, a single one now remaining at Milan. Ten cartoons, containing those twelve heads, were purchased for about £ 1000, by Sir Thomas Baring, and sold by him it is said at cent. per cent. [dies wären 40000 M.!] *to Sir Thomas Lawrence, whose death consigning them to the auctioneer, two heads came into the possession of Lady Guilford, and ten heads (eight cartoons), into that of Messrs. Woodburn. It may amuse to hear that Sir Thomas Lawrence offered £ 500 for the Milan head — a piece of princeliness resented by its guardians there, as if the head on which such a price had been set were one of their own ... We shall not presume to say a word upon their genuineness, since it has been declared a point of critical faith, by the bull of President West, and under the seal of President Lawrence; but merely add, that they must be held, even in the opinion of schismatics, as stupendous for character, and most of them admirable for execution. The St. John is modelled with a breadth as mighty as Correggio ever gave, and a sentiment deeper than Raffaelle's. They appear to be less finished than the Somerset duplicates, displaying several pentimenti, as if an earlier series."*

entnehme dies mit Sicherheit daraus, daß der Berichterstatter, oder durch seinen Mund der Besitzer selbst, im Hinblick auf das echte (Somerset'sche) Thomas-Jakobusblatt einerseits und das bei den Woodburn ausgestellte unechte, in eins zusammengezogene Petrus-Judasblatt andrerseits, von 13 Köpfen auf elf, anstatt auf zwölf Blättern spricht. Warum traf der Besitzer eines so kostbaren Schatzes angesichts des Lärms, der um die Lawrence'sche Serie gemacht ward, keine Anstalten, auch seinerseits auszustellen? Ihn kann eben nur die Unvollständigkeit seiner Serie davon abgehalten haben, mit ihr hervorzutreten. Vielleicht auch wollte er, der nur 7 Köpfe besaß, als der Besitzer des vollzähligen Exemplars gelten.

Diese Stelle im Athenaeum ist bis jetzt das einzige positive Zeugnis über das Schicksal jenes Teiles des echten Exemplars, der die Ergänzung der Straßburger Reihe bildet. Nur kurz, wie von einem Blitze, erscheint die Situation erhellt. Aber die Spur ist vielleicht nach rückwärts, wie nach vorwärts wieder aufzufinden . . . Leider enthält auch das Supplement zu Waagens trefflichem Nachschlagewerk *„Treasures of Art in Great Britain"*, London 1854, die *„Galleries and Cabinets of Art in Great Britain visited in 1854 and 1856"* weder den Namen des Duke of Somerset, noch den jener Lady Guilford. — Der damalige Herzog von Somerset war Edward Adolphus Seymour, elfter Duke of S. (1775—1855), der zweimal verheiratet war und zwar das erstemal mit einer 1837 verstorbenen Tochter von Archibald, neuntem Duke of Hamilton, wobei man beachten wolle, daß nach dem Athenäumbericht der Vorbesitzer der Somersetköpfe ein Duke of Hamilton gewesen ist. Die Familie mit dem jeweiligen Chef des Hauses Somerset schreibt sich jetzt S. Maur.

* * *

Meine Aufgabe, soweit ich sie mir in diesem Teil der Arbeit stellte, ist hiermit erfüllt. Nebenstehende Tabelle wird die Übersicht über die gewonnenen Resultate erleichtern. Ich möchte es nun Landeskundigeren überlassen, die praktischen Konsequenzen aus den Ergebnissen zu ziehen. Denn jedenfalls wird ein Forscher, den

hier gegebenen Anregungen folgend, auf englischem Boden das Material mühelos zu erweitern im Stande sein: möglicherweise sogar in dem Sinn, daß sich die hier niedergelegten Anschauungen über die Umstände, unter denen *W* ans Licht trat, nicht in allen Punkten aufrechterhalten lassen. Allein, an meinem Urteil über *W* würde nichts geändert, auch wenn es sich herausstellen sollte, daß die Fälschung erst 5 oder 10 Jahre später, etwa unter Lawrence vollzogen worden sei, und daß Baring einen Teil des echten Exemplars ausgestellt hätte — was indes schon in Ansehen des Teilungsverhältnisses 10:3 beinahe ausgeschlossen erscheinen muß. An meinen Resultaten würde es ferner nichts ändern, wenn etwa Noehden sich versehen, und der Katalog der British Institution nur zehn Apostelköpfe verzeichnet hätte — wodurch die Vermutung wieder an Boden gewänne, daß das Christushaupt und die Köpfe des Thaddäus und des Simon in *W* überhaupt niemals existierten. . . Mein Zweck ist vollkommen erreicht, wenn es mir gelang, *W* als das, was es ist und bleiben wird: als eine Fälschung im Gegensatz zu *St* zu kennzeichnen und *St* die Schätzung zu erkämpfen, die es nach seiner ganzen Bedeutung für die Abendmahlsfrage im besondern wie für die Leonardoforschung im allgemeinen verdient. Nach dem Material, das mir zur Verfügung stand, mußte ich zu obigem Ergebnis gelangen; ob neu hinzutretendes Material meine Schlüsse auch im einzelnen bestätigen wird, bleibt abzuwarten. Vor Tatsachen muß sich die Einsicht notgedrungen beugen; aber schließlich gilt in der Wissenschaft kein höherer Ehrgeiz als der, den Nachfolgenden, zum Ziele selbst Vordringenden eine Gasse gebahnt zu haben.

Zur Provenienz der beiden Exemplare von Abendmahlsköpfen zu Straßburg und Weimar.

	Die 6 Abendmahlsköpfe (mit Christus) auf 6 Blättern in Straßburg.	(Der Christuskopf in der Brera.)	Die 10 Apostelköpfe auf 8 Blättern in Weimar.
vor 1515			
1515	Das originale Exemplar *St* (13 Köpfe auf 12 Blättern).		
1519	↓ Francesco Melzi		
[1584]	↓ [Von Gio. Paolo Lomazzo erwähnt]		
um 1635	↓ (?) Conte Galeazzo Arconati, Mailand		
um 1720	↓ Giuseppe Arconati,		
1722	↓ Marchese Casnedi, Mailand		
vor 1750	↓ Famiglia Sagredo, Venedig		
?	↓ Der englische Konsul in Venedig (Joseph Smith)		
1763:	↓ Durch Mr. Udney nach England gebracht. Teilung daselbst.		

Maler A … Maler B

Zur Teilung der beiden Exemplare

I. *St* (zwischen 1763 und 1781).

	Blatt I	Blatt II	Blatt III	Blatt IV	Blatt V	Blatt VI	Blatt VII	Blatt VIII	Blatt IX	Blatt X
Maler A		Jakob. d. J.	Andreas	Judas	Petrus	Johannes	CHRISTUS			
Maler B	Bartolomäus							Thomas & Jakob. d. Ä.	Philippus	Matthias

II. *W* (1830).

	Blatt I	Blatt II	Blatt III	Blatt IV	Blatt V	Blatt VI	Blatt VII	Blatt VIII	Blatt IX
Woodburn	Bartol.	Jak. d. J.	Andreas	Petrus & Judas	Johannes		Thomas & Jak. d. Ä.	Phil.	Matth.
Lady Guilford						CHRISTUS			

1781	auf 8 Blättern)			att X — Thad-däus; Blatt XI — Simon	att XI — had-däus; Blatt XII — Simon
(gegen 1784)			(Antonio Mussi)		
(um 1813)			(Brera)		
1815				**Das unechte Exemplar *W*** (13 Köpfe auf 11 Blättern).	
1816				Sir Thomas Baring	
?		Duke of Hamilton			
vor 1830				Sir Thomas Lawrence († 1830)	
Besitzstand von 1836	?	Duke of Somerset	(Brera)	Die Kunsthändler Woodburn (10 Köpfe auf 8 Blättern)	Lady Guilford (3 Köpfe auf 3 Blättern)
1836 bis 1851				Wilhelm, Prinz von Oranien, nachmal. König v. Holland	
1851 bis 1897				Prinzessin Sophie v. Holland, nachmal. Großherzogin von Sachsen-Weimar	
vor 1892	Ch. Fairfax Murray (London)				
Besitzstand von 1907	Straßburg, Städt. Gemälde-sammlung (seit 1892)	?	(Brera)	Weimar, Großh. Schloß	?

ANHANG

ZUR REKONSTRUKTION DER FÜSSE UND IHRER STELLUNGEN ▫▫ DIE LANDSCHAFT ▫▫ FARBEN ▫▫ KOPIEN NACH DEM ABENDMAHL ▫▫ DER STANGSCHE STICH ALS REKONSTRUKTION

Für die Rekonstruktion desjenigen Teiles des Bildes, der auf dem Original völlig vernichtet ist, also für die Rekonstruktion der Füße und ihrer Stellungen genügt das Material, das uns in den Kopien zur Verfügung steht. Aus einem sorgfältigen Vergleiche zwischen der Kopie von Castellazzo, der des Cesare und der zu Ponte Capriasca lassen sich unschwer die übereinstimmenden Lagen entnehmen und die entsprechenden Teile darnach übertragen. Wir bemerken hierbei im allgemeinen, daß beide Füße nur bei Bartolomäus, Petrus, Christus und Simon sichtbar sind; daß von den — gleich Christi Füßepaar! — dem Beschauer en face zugekehrten Füßen des Andreas, Johannes, Jakobus d. Ae. und Thaddäus der eine je durch einen Tischstollen verdeckt erscheint, während Jakobus d. J. und Judas einerseits, Thomas, Philippus und Matthäus andrerseits bei ihrer unwillkürlichen oder voll beabsichtigten Wendung zur Mitte jeweils den einen, äußeren Fuß vorgestellt, den andern etwas unter das Gewand zurückgezogen haben, so wie wir dies an der sitzenden Eckfigur des Simon (in der Kopie aus Castellazzo besonders deutlich!) ersehen können. Bei diesen Figuren ist es auf der rechten Seite daher immer der rechte, auf der linken stets der linke Fuß, der vom Gewande völlig verdeckt wird. . . Die sichtbar gemachten Füße aber sind bald stärker, bald weniger stark zur Mitte eingestellt; bald treten sie mehr in den Hintergrund, bald reichen sie weiter nach vorn. Nirgends lag die Gefahr, monoton zu wirken, näher als hier, wo infolge der starken Isolierung der unteren Extremitäten durch die gemeinsame, doppelt und dreifach betonte Horizontale von Tischkanten und Tafeltuch das Auge unwillkürlich dazu veranlaßt wird, ihre Versammlung für sich zu durchlaufen. Aber da führt nun die Ungleichartigkeit der Stellung eine wirksame Hemmung herbei, die sich darin äußert, daß wir nicht umhin können, die Ursachen dieser Ungleichartigkeit jeweils in dem Wesen der zugehörigen Figur zu suchen, bevor wir unsern Blick weiter eilen lassen. Und trotzdem entbehrt das Ganze nicht der Symmetrie; auf beiden Seiten strebt der Schwarm von Füßen, deren wir gewahr werden, nach der Mitte zu, wo in völlig zwangloser Ruhelage ein ganz isoliertes Füßepaar gewissermaßen wieder den Brennpunkt der Bewegung andeutet.

Aber nicht nur in der Stellung liegt das Geheimnis der Wirkung, sondern auch in der Hervorhebung der Tiefe. Morghen hat alles in einem gleichmäßigen Schatten ertrinken lassen, dem nur die Beine des Bartolomäus entgangen sind. Die Leuchtkraft aber, mit der z. B. in der Kopie zu Ponte Capriasca die Füße Christi aus dem Dunkel hervortreten, hilft uns sofort eine plastische Vorstellung von der sitzenden Gestalt gewinnen. Man hat immer wieder die harmonische Wirkung des Dreiecksumrisses der Hauptfigur betont, darüber aber hinzuzufügen vergessen, daß auf der Basis dieses Dreiecks wieder ein zweites kongruentes steht, dessen Spitze die Füße der Figur einschließt, und daß so die ganze Erscheinung in ihrer fast zur Ellipse ausgerundeten rhombischen Umschreibung an in sich geschlossener Selbständigkeit noch zunimmt.

Die Füße sind auf den Kopien allgemein mit leichten Sandalen bekleidet, als deren Gürtung in der Kopie zu Ponte Capriasca dünnes Riemenwerk dient, das so angeordnet ist, daß (vergl. den Bartolomäus auf dieser Kopie) zwei an den Sandalen seitlich befestigte und ihrerseits wieder durch zwei (in Cesares Kopie durch drei) Längsriemen unter sich verbundene Querriemen sowohl die Zehen als auch den Reihen überspannen. Der erstere Riemen ist zwischen dem Daumen- und dem nächsten Zehen noch einmal an der Sandale festgemacht, damit der Fuß sich nicht nach vorne verschieben kann; während mittelst zweier an dem andern Querriemen angebrachter, oberhalb der Ferse hinten zusammenknüpfbarer Riemenenden die Sandale am Fuße festgehalten wird. In Cesares Kopie findet sich bei allen Figuren außer bei der Christi eine Art Stoffüberzug, aus dem nur die Zehen heraustreten, dem offenen Riemenwerk vorgezogen; ähnlich in der Kopie aus Castellazzo und in der des Glaxiate, auf der auch unbeschuhte Füße erscheinen.

Den Fuß bis an den Knöchel bezw. den Reihen hinauf frei zeigen diejenigen Figuren, die ihre Gewänder ostentativ aufgenommen haben, also Bartolomäus, Philippus und Matthäus. Aber auch bei Judas, dessen Obergewand sich infolge der jäh ausgeführten Wendung des Körpers im Sitzen festgeklemmt hat und nun eng am Schienbein anliegt, reicht der Saum nur bis zum Reihen. — Die übrigen, einschlägigen Feststellungen müssen wir dem Fachmann d. h. dem die Rekonstruktion ausführenden Künstler selbst überlassen.

* * *

Wer nur die Oberkörper der Figuren betrachtet, dem wird es schwerlich zu Bewußtsein kommen, daß für die perspektivische Erscheinung der beiden äußeren Gruppen der Neigungswinkel der seitlichen Fluchtlinien mit der Mittelvertikalen (s. Taf. XII) kaum wesentlich berücksichtigt ist. Ein Ausgleich findet ja statt in der Art und Weise, wie die beiden Eckgestalten die Hände auf den Tisch auflegen bezw. sie vom Körper abstrecken; hier war eben die Konsequenz der Verjüngung der eingezeichneten Tischschmalkanten nicht zu umgehen. Im übrigen stellen sich die Figuren auch der äußeren Gruppen so dar, als ob der Beschauer jeder einzelnen von ihnen en face gegenüberstünde. Da indes die Balkendecke schon über dem zweithintersten Wandstreifen durch den Bildrahmen abgeschnitten ist, und die Seitenwände ebenfalls weit hinter den Tafelnden abschließen — nebenbei bemerkt fehlt es uns zur Bestimmung der Breitenverhältnisse des Saales an jedem Anhaltspunkte; da sich also der Tisch gewissermaßen schon fast außer Bereich des konstruierten Raumes befindet, so erklärt es sich, daß der letztere mit seinem System starkverkürzter, zentral auf die Hauptfigur eingestellter Fluchtlinien mehr als ideale Kulisse, als Vertiefung, Ruhepunkt, Begrenzung fürs Auge — kurz als reines Hintergrundsobjekt genommen zu werden pflegt. Erst da, wo die Raumkonstruktion in einen wirklichen Kontakt mit den Vordergrundsobjekten tritt, wo der Fußboden mit seinen verräterisch orientierenden Vertikalleisten unter den Tisch greift — da erst wird es so recht fühlbar, wie ausschließlich dieses Raumbild für die Hauptfigur geschaffen, und wie es strenggenommen eigentlich nur für sie einen realen Hintergrund abgibt. In der Tat: ist die Projektion der Oberkörper jeweils senkrecht auf die Bildebene bewerkstelligt, sind die Oberkörper also nicht in perspektivischer Verkürzung von der Hauptsymmetrieachse aus gesehen, so können notwendig auch die unteren Extremitäten nicht von der Hauptsymmetrieachse aus gesehen sein. Die Betrachtung der Lage der zu den äußeren Gruppen gehörigen Füße sowie derer des Petrus

und des Philippus bestätigt dies denn auch sofort: die Beziehung der Stellungen auf die perspektivischen Bodenleisten ergibt höchst unwahrscheinliche Verzerrungen. Es ist eben der Tisch samt den hinter ihm Versammelten auf einem andern Boden ruhend gedacht, auf einem Boden, dessen Vertikalleisten nicht nach einem gemeinsamen Fluchtpunkt hinlaufen, sondern alle parallel zur Haupt- und Mittelachse sind. Die direkte, störende Beeinflussung durch die perspektivische Konstruktion wäre nur durch gänzliche Unterdrückung der Bodenleisten auszuschalten, und mit dieser Konsequenz wird man bei Erstellung einer zu rekonstruierenden Musterkopie wohl oder übel rechnen müssen.

Nebenbei vermögen wir uns nun auch durch den Augenschein davon zu überzeugen, daß außer Bartolomäus und Philippus tatsächlich keine Figur steht, obgleich Matthäus zweifellos im Begriff ist, sich zu erheben. Zur vollen Würdigung des leidenschaftlichen Gebärdenspiels des letzteren gehört es, sich klar zu machen, daß der Jünger dem Beschauer nur die Brust en face zuwendet, den Unterkörper bezw. die Füße hingegen nach rechts, nach der Mitte, und das Haupt in schärfster Kontrastwendung dazu nach links kehrt. Um einen Sitzenden kann es sich hierbei natürlich nicht handeln, aber auch nicht um einen Aufrechtstehenden; es ist vielmehr eine Zwischenstufe zwischen Stehen und Sitzen festgehalten; ein halbes, fast taumelndes Sich-Aufrichten und Verharren in der Gleichgewichtslage. Welch' eine Ruhe und Festigkeit verkörpert hingegen die Gestalt des Simon mit den breit aufgesetzten Füßen, der völlig ungebrochenen Haltung, den wie mit Vorbehalt ausgestreckten Armen! — Philippus setzt den linken Fuß zierlich, wie zu einer Reverenz, etwas vor (vergl. zur Haltung des Körpers und des Antlitzes dieses Jüngers die zwei untersten, stehenden Jünglingsgestalten auf dem Blatte mit Figurenstudien zur Anbetung im Louvre, Taf. VIII). Daß Leonardo ganz besondere Sorgfalt den Stellungen der Figuren in der Johannesgruppe hat angedeihen lassen, ersehen wir aufs neue, zunächst an Johannes und Judas: Beide kehren sie in paralleler Stellung das rechte Bein der Mitte zu — nur scheint das Bein des Johannes etwas gestreckter als das des ziemlich untersetzten Verräters. Indem dann aber der Oberkörper und mehr noch das Haupt des Johannes eine feinabgestufte Rechtsdrehung gegen Petrus ausführt und auch Judas das Haupt zur Seite wendet, stehen sich die beiden schließlich fast Aug' in Auge gegenüber. Petrus, wohl durch den brüsk zurückgeschobenen Schemel des Verräters eingedrängt und daran behindert, Leib und Oberschenkel gegen die Mitte zu drehen, setzt den äußeren (rechten) Fuß etwas zurück (wie Thomas den linken), den andern dagegen in wuchtiger Ausschreitpose in der Richtung nach der Mitte vor, gleichzeitig den Oberkörper nach Johannnes herumwerfend. Im „*Trattato*" findet sich hieran eine Reminiszenz. „*Machst du* — so lesen wir Art. 320 daselbst — *einen Mann, der im Sitzen mit seinen Armen, wie das wohl vorkommt, querüber etwas zu verrichten hat, so lasse seine Brust sich über das Hüftgelenk umwenden.*" Auch Jakobus d. Ae. behält seinen Sitz bei, nur den Oberkörper dreht er dem Herrn zu, gleichzeitig zurückfahrend und das Haupt auf die Brust senkend.

Durch das linke Fenster erblickt man in der Kopie aus Castellazzo im Hintergrunde mäßig hohe, blaue Bergzüge, zwischen denen ein einzelner erdgrauer Bergkegel aufragt. Ihre Fortsetzung erscheint im Lichtkreis der Mittelöffnung links und rechts von Christi Haupt und Schultern; und wieder in dem kleinen Raum zwischen dem linken

Pfosten des nächsten Fensters und Thomas' Profil. Vor dieser Hügelkette dehnt sich ein schmaler, langer Seestreifen; links entströmt demselben ein Fluß, an dessen Ufer, nahe beim Austritt, ein viereckiger, kastellartiger, roter Sandsteinbau mit Warttürmen sich erhebt. Im Mittelgrunde springt von rechts her eine dunkelgrüne Gehölzmasse gegen die Krümmung des Flusses vor; und ganz vorn, auf einer Anhöhe und ebenfalls im Rahmen des linken Fensters erscheinend, strebt ein junger, kahler, fast ästeloser Baumstamm hoch in den abendlichen Himmel. — Morghen hat diese Landschaft nüchtern und poesielos in den Hauptzügen reproduziert, das Bäumchen weggelassen und die Berge und das Terrain überhaupt verflacht.

Von einem sog. Dolomitencharakter ist in dieser Landschaft nicht die Spur zu entdecken, während wir schon bei Cesare die Hügel umgewandelt sehen, und gar bei Lomazzo das beliebte Motiv der Hochgebirgslandschaft geradezu ins Bizarre gesteigert erscheint. — Bei Cesare nun gewahren wir duftig-bläuliche Alpenvorberge, auf deren Konturen, wie in der Kopie aus Castellazzo — und auch in denen des Lomazzo und Vespino — eine gelbliche, atmosphärische Helle liegt. Von rechts her (über dem Haupte des Thomas beginnend) zieht sich durch den Mittelgrund in absteigender Linie eine dunkelgrün bewaldete Erhebung; sie setzt links vom Haupte Christi ab; ein von einer Brücke überspannter Fluß drängt sich an ihr vorbei, der, ähnlich wie auf der Kopie aus Castellazzo, Seeabfluß zu sein scheint; dahinter, am Fuß der Berge, bespiegelt sich ein kleiner Marktflecken mit Kirche und Gebäulichkeiten in dem klaren Seebecken. — Als Fortsetzung der Mittelgrundserhebung tritt im Rahmen des linken Fensters ein von einem mächtigen, gelblichgrün belaubten Baum gekrönter, schroffer Felsblock von kubischer Gestalt auf. An ihm vorbei führt ein Weg nach dem Fluß hinab; eine mit einem langen Stab bewehrte Figur eilt der Brücke zu, die soeben von einer anderen Figur überschritten wird. . . Daß Cesare das Landschaftliche freier behandeln mußte, erhellt schon daraus, daß die Hauptrückwandsöffnung in seiner Kopie um fast $1/4$ der relativen Originalweite verbreitert ist, mithin ein viel größeres Lichtfeld auszufüllen war. Unoriginal ist der Kopist vorweg darin, daß er die Bergkontur in den Umriß des Christushauptes hineinzog, so daß die ganze Figur nun, zwischen den beiden Horizontalen der Tischkante und des landschaftlichen Horizonts eingeklemmt, mehr nach der Breite zu wirken scheint.

Oggiono, der die Innenarchitektur auf dem Original entweder nicht gekannt hat oder sie durch eine eigene Erfindung ersetzte und der außerdem einen leeren Tisch kopierte, gibt ebenfalls eine von den andern abweichende Landschaft. Vier Fensterbogen auf auffallend schweren, kompositkapitellgekrönten Halbsäulchen — übrigens ist nur eines von den dreien ausgeführt und zwar das allein vollständig sichtbare zwischen Johannes und dem Herrn — öffnen sich auf ein seeartig erweitertes Stromtal von schmutzig-braungelber Färbung, das rechts und links von bläulichen, perspektivisch dem Hintergrund zustrebenden Randbergen eingesäumt ist. Auch hier erhebt sich im Vordergrund, in der Höhe des Johanneshauptes, aber knapp neben dem Profil des äußeren linken Fensterpfostens und daher kaum mehr wahrnehmbar, eine Baum- oder Felspartie. — Diese Landschaft ist im ganzen sehr roh oder flüchtig ausgeführt, zum Teil auch beschädigt, besonders auf der Thomasseite.

Lomazzo zeigt uns eine zackige, vom Abendlicht beglänzte Alpenkette; der Kopist von Ponte Capriasca führt in dem Rahmen seiner beiden Bogenfenster zwei biblische Szenen — die Opferung Isaaks und Christus am Ölberg — vor. Auf der fast unkenntlich gewordenen Freske des Glaziate ist jede Spur des Landschaftlichen ausgetilgt.

* * *

Nicht allein die Erwägung, daß der Meister in seinem Abendmahl wohl eher in der Art des Kopisten von Castellazzo als in der des Cesare das Landschaftliche behandelt haben dürfte, läßt uns der Komposition des ersteren den Vorzug geben, sondern der Umstand auch, daß diese Landschaft in überaus einfachen und bestimmten Zügen nur das Wesentliche betont; daß ihr Schwerpunkt logisch dort liegt, wo infolge der starken Cäsur zwischen Christi und Johannes' Gestalten im Rahmen des linken Fensters der Blick von selbst hinausgelenkt wird in die Weite; daß sie sich als Nebenfaktor dem Ganzen unterordnet und zugleich auf den Fernstandpunkt des Beschauers berechnet ist. Allein ist sie auch in solchen Einzelheiten authentisch, wie dem Kastell im Hintergrunde und dem Bäumchen links vorne? — Schon Vespino wird, soweit man seine stark verdunkelte Kopie darnach zu beurteilen vermag, nicht viel mehr haben durchpausen können, als heute auf dem Original noch zu gewahren ist: die fast horizontal verlaufenden Konturen von kobaltblauen Berg- oder Hügelzügen, die sich von links her unmerklich gegen die Mitte senken; von gelblichem Abendlichte ein breiter Saum darüber; die grünerdenfarbene Vordergrundspartie, und, im Rahmen der Mittelöffnung, dünn und schlankgestreckt das Fragment eines fernher ziehenden Flusses. Mehr ist mit dem bloßen Auge nicht zu erkennen. Es bliebe allerdings noch das Ergebnis einer technischen Untersuchung der Originalkrusten durch Sachverständige abzuwarten: in der Theorie erscheint es indes ziemlich wahrscheinlich, daß der Kopist von Castellazzo jene Einzelmotive nach eigenem Ermessen eingefügt hat. Hierzu ziehe man in Betracht, daß die Ausführung des landschaftlichen Teils im Original jedenfalls mit der späten Vollendung des Christushauptes zusammenfiel, und daß daher diese Partie unter Umständen nicht über den allgemeinen Plan hinaus gediehen war. Aber angenommen selbst, die Originallandschaft sei fertig geworden, so ist zu bedenken, daß der Herd der Zerstörung, der auf das Christushaupt und die Köpfe der benachbarten Johannesgruppe gefräßig übergriff, sich gerade auf diese Stelle konzentrierte, und daß Einzelheiten hier rascher als sonst wo verschwinden mußten.

Der Einwand, daß in Cesares Kopie ja im Grunde dieselbe Gebäulichkeit (der durch die Mittelöffnung gesehene burgartige Flecken!), im Grunde auch derselbe Baum auf einer hügligen Erhebung im Lichtfeld des linken Fensters auftrete, und daß diese gemeinsamen Merkmale doch wohl nur auf ein und dasselbe Vorbild bezogen werden könnten, will angesichts der Bedeutung, die der Kopie zu Castellazzo schon von den Zeitgenossen beigemessen wurde, wenig sagen. Mit andern Worten: die angeführten Kriterien lassen sich ebensogut für eine Gefolgschaft Cesares in Anspruch nehmen. Denn daß Cesare der später Kopierende war, unterliegt keinem Zweifel. Die mehr florentinischen Elemente in der Landschaft zu Castellazzo finden sich durch ihn in aller Form lombardisiert im Sinne des von Leonardo später gewonnenen landschaftlichen Ideals, wie es uns die „Hlg. Anna selbdritt“ im Louvre (Rosenberg-Knackfuß a. a. O. Abb. 75) vor Augen führt, wo in Verbindung mit dem sog. Dolomitenmotiv[120] und

120 Historisch betrachtet bezeichnet dieses Motiv nichts anderes als das geniale Endprodukt einer Entwickelung, die ihren Ausgang von der Vernaturalisierung der handwerklich-kindlichen Stalaktitformationen in den der Perspektive noch entbehrenden toskanischen Trecentolandschaften *(Duccio)* genommen hat. Im wesentlichen handelt es sich hierbei um eine Organisierung und Vergletscherung dieser Formen nach dem Modell weiter Alpenpanoramen, deren Herrlichkeit sich Leonardo von Mailand aus laut seinen eigenen Aufzeichnungen (siehe den Auszug aus dem *Leicestermanuskript* bei J. P. Richter a. a. O. Vol. II. unter *No. 1060*) zu erschließen wußte. (Ob mit dem „*Momboso*“ der Monte-Rosa, wie Uzielli, „*Leonardo e le Alpi*“, Torino 1890, und andere glauben, oder, wie Max Jakobi, „*Beilage zur Allg. Ztg.*“ von 1904, No. 155, vermutet, ein Gletscherberg des Gotthardmassivs gemeint ist, kann hier dahingestellt bleiben.) Die rein zufällige Ähnlichkeit dieser stilisierten Alpenlandschaften

gewissermaßen in Kontrapoststellung zu der gebirgigen Hintergrundsmasse das Motiv des isolierten, dichtbelaubten Baumes erscheint. So wurden durch den Kopisten die niedrigen, welligen Begrenzungen durch zackige Bergumrisse ersetzt, und das zum vollen Baum gewordene Bäumchen zu jener bedeutsamen Rolle erhoben, die ihm ein Hauptwerk des Meisters unterdessen zugewiesen. . . . In diesem Sinne ist dann auch die phantastische Umbildung durch Lomazzo zu erklären, in dessen Kopie die kalte, rötlichgelbe Abendhelle über der einsam emportauchenden Alpenkette eigentlich die einzige Reminiszenz an die Originallandschaft darstellt.

Die Landschaft des Kopisten von Ponte Capriasca scheidet aus unserer Betrachtung ohne weiteres aus; aber auch die des Oggiono. Der ganze Charakter der letzteren läßt zudem eher auf die Urheberschaft eines holländischen Romanisten, als auf die eines Lombarden aus der nächsten Umgebung Leonardos schließen — obgleich wir jenen halbstagnierenden, fjordartigen Wasserbecken sehr oft in Oggionos Bildern begegnen können, einem Motive, das im Grunde ja auch leonardisch ist: man vergl. hierzu die „Auferstehung Christi“ in Berlin (Rosenberg-Knackfuß a. a. O. Abb. 71), die, wenigstens in der Erfindung, doch wohl nur auf den Meister selbst zurückgeführt werden darf. — Die von uns ausgesprochene Vermutung, Oggiono habe seine Kopie noch vor Vollendung des Originals gefertigt, gewinnt durch die obigen Feststellungen über seine Landschaft erneut an Boden.

So wären denn unter genauer Vergleichung der durchgepausten Hauptlinien der Landschaft, die uns der Kopist von Castellazzo überliefert hat, mit den Konturen des Originals die toten Flächen des letzteren mit dem Leben der Kopie zu füllen, unter Ausschließung aller unwesentlichen bezw. einigermaßen entbehrlichen Elemente, so auch des Bäumchens und des Kastells für den Fall, daß von diesen Motiven im Original etwaige Spuren tatsächlich nicht nachzuweisen sein sollten. Hierbei wird noch zu beachten sein, daß auf dem Original infolge Verwendung von Ölfarben ein wärmeres, satteres Kolorit und dadurch eine größere Tiefenwirkung erzielt worden sein dürfte; während die Freskenfarben in der Kopie den Eindruck einer gewissen nüchternen Flachheit begünstigen, so daß trotz der linearperspektivischen Anlage die Tiefe dort nicht so recht aufgeschlossen erscheint.

mit Dolomiten rechtfertigt daher den Ausdruck „*Dolomitenmotiv*“ keineswegs; zum mindesten ist es falsch, in diesen Formen eine bewußte Nachahmung von Dolomiten zu erblicken, die der Meister gar nicht gekannt zu haben braucht.

Es ist auffallend, daß die beiden Geschichtsschreiber der Entwickelung der toskanischen Landschaftsmalerei, die beide mit einem ganz bedeutenden Material die Erforschung des Problems in Angriff nahmen, diesen naheliegenden Zusammenhang in seiner Bedeutung für die Erkenntnis des Wesens der Landschaft Leonardos nicht erfaßt haben. Für Wolfg. Kallab („*Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert*“, abgedr. im „*Jahrb. der Kunsthist. Samml. des (österr.) Allerh. Kaiserhauses*“, Bd. 21, 1900) steht die Landschaft Leonardos gewissermaßen außerhalb der konsequenten Entwickelungsfolge, als eine gesonderte Erscheinung; Guthmann („*Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst*“, Leipzig 1902) nähert sich zwar in der Anm. 133 zum vierten Kapitel meiner Auffassung, indem er „*auf die Verwandtschaft der Felsenbildungen mit denen des Fra Filippo und damit des Trecento*“ hinweist, auch einwendet, daß Leonardo die Dolomiten wohl nie gesehen habe. Allein diese Momente hätten als Grunderkenntnisse für den Landschaftsbegriff in Leonardos Bildern nicht in einer schüchternen Anmerkung angedeutet werden, sondern als Agens die Darstellung bestimmen müssen; und so vermisse ich bei ihm, ebensosehr wie bei Kallab, das eigentliche geistige Band, das seine anregende Mosaikschilderung des Landschaftlichen bei Leonardo unter einem gemeinschaftlichen Gesichtspunkt zusammenfaßte.

Da sich im Original, wie festzustellen, die Kontur des landschaftlichen Horizonts (im Rahmen der Mittelöffnung!) kaum merklich über die durch den perspektivischen Fluchtpunkt gezogene Horizontale (s. den Aufriß auf Taf. XII.) erhebt, so folgt, daß die Ebene nach dem Hintergrunde entweder offen, oder, was nach Analogie aller Landschaften des Meisters (und auch nach dem Zeugnis des Kopisten von Castellazzo selbst!) das Wahrscheinlichere ist, von einem schmalen, horizontal gestreckten, kaum noch wahrnehmbaren Randgebirge eingesäumt gedacht war. Vielleicht erschien diese Kontur mit weiß etwas gehöht, um besser ins Auge zu fallen, wodurch gleichzeitig die Illusion einer fernen Alpenkette erweckt wurde.

* * *

Im großen ganzen stellt sich die Abendmahlslandschaft eben weniger als eine freie Schöpfung, denn als die Konsequenz einer Anzahl außerhalb gegebener bedingender Faktoren dar: und wohl aus diesem Grunde bezeichnet auch ihr Typus nicht etwa eines der stetig fortschreitenden Entwickelungsstadien, die wir Leonardos Landschaftsideal von jener programmartigen Zeichnung mit der Aufschrift *„Di di S̄ta Maria della neve addj 5 dagosto 1473"* (Florenz, Uffizien; Müller-Walde „Leonardo da Vinci" Abb. 28) an bis zur Mona Lisa durchlaufen sehen.

Bezüglich der Farben im „Abendmahl" ist im allgemeinen festzustellen, daß ihre Zugabe nur Bereicherung, nicht unbedingte Notwendigkeit ist, daß sie zu dem geistigen Ausdruck keine wesentlichen Züge hinzuträgt, daß sie Mittel nur zur Komposition und Gliederung ist. Denn wäre das „Abendmahl" auch nur in Kartonzeichnung vorhanden, wie dies z. B. von der „Anghiarischlacht" der Fall war, der geistige Inhalt käme trotzdem voll zur Wirkung. Diese Schöpfungen sind eben lediglich einem architektonisch-monumentalen, nicht einem koloristischen Bedürfnis entsprungen.

Ferner: Jedenfalls sind nur klare, leuchtende Farben verwendet worden mit einfacher Gliederung und großer Wirkung auch auf die Ferne, da dies für den Charakter eines Monumentalbildes wesentlich ist; und wir dürfen somit in erster Linie den Grundsatz aufstellen, daß alle Farben, die in der Benennung zu gemachte und gesuchte Ausdrücke ergeben — handle es sich um das Original selbst oder um Kopien — nicht ursprünglich die betreffenden Werte dargestellt haben, sondern daß wir es mit teilweise oder ganz veränderten Farben zu tun haben.

Von den Farben des Originals ist zu sagen, daß ihre Brillanz durch Übermalung größtenteils gebrochen sein muß, so daß wohl meistens nur Nuancen der Hauptfarbe vorliegen. Ist schon ein Versuch gefährlich, auf eine alte Farbe eine neue zu setzen — wieviel mehr muß die Brillanz leiden, wenn verschiedene Hände zu verschiedenen Zeiten über ein Gemälde gehen, von den Wirkungen der klimatischen Einflüsse gar nicht zu reden.

Andrerseits haben sich die Farben auf den in Freskotechnik ausgeführten großen Kopien meist unverändert erhalten; allein es ist zu beachten, daß durch die Umsetzung in Fresko eine noch größere Vereinfachung der malerischen Mittel stattgefunden hat, weil die Freskopalette eine beschränktere ist, als die Ölpalette.

Von Wichtigkeit schien es nun, zunächst die Farben des Originals mit den Feststellungen zu vergleichen, die Bossi 1810, Hefele 1867 und Thausing 1884 vorge-

nommen haben. Diese Ergebnisse finden sich in der Tabelle sodann den Farbenbildern zweier großer Freskenkopien gegenübergestellt; und zwar sind die beiden Kopien in instruktiver Absicht so gewählt, daß in der aus Castellazzo stammenden das Ideal einer zuverlässigen, an das Vorbild sich haltenden Kopie, in der zu Ponte Capriasca dagegen der Typus einer freien, vom Original abweichenden Nachbildung gezeigt ist. Zudem liegen diese Kopien örtlich wie zeitlich ziemlich weit auseinander.

So glaubten wir, uns die Angaben über die Farben der Lomazzo'schen Kopie, deren Werte ebenfalls stark mit denen des Originals differieren, füglich ersparen zu dürfen. Die verdunkelte Kopie des Vespino in der Ambrosiana speziell auf Farbenwerte zu studieren, erwies sich als undurchführbar, schon im Hinblick darauf, daß die linke Seite, so wie die Kopie aufgehängt ist, stets im Schatten liegt. Auch auf die Wiedergabe der Farbenwerte aus der Cesare'schen Kopie mußten wir verzichten, um eine unnötige Belastung der Übersicht zu vermeiden. Die Kopie ist zu klein; das besonders in Blau und Grün schwärzlich gewordene Kolorit zu gedrängt, um für exakte Vergleiche einen gültigen Maßstab abgeben zu können. Es mag daher genügen, festzustellen, daß die Werte mit denen des Originals im allgemeinen übereinstimmen. Daß die Glaxiate'sche Freske auch in koloristischer Hinsicht nicht mehr mitzählt, dürfte nach dem über sie Gesagten selbstverständlich sein. — Oggionos kleine Kopie ist beinahe einfarbig zu nennen.

Es darf auf Grund der überwiegenden Übereinstimmung zwischen den Farbenvermerken nach dem Original von 1810 und 1884 einerseits und denen nach der Kopie aus Castellazzo andrerseits konstatiert werden, daß die Übermaler des Originals die ursprünglichen Werte kaum wesentlich verändert haben können — wenn man von Nuancen absieht. Wo Unstimmigkeiten zwischen den Farbenvermerken nach dem Original von 1810 bezw. 1906 und denen nach der Kopie aus Castellazzo vorliegen, möchten wir es lieber einem Fachmann überlassen, zu entscheiden, ob in dem einzelnen Falle eher anzunehmen ist, daß sich im Original Wandlungen vollzogen haben, oder daß der Kopist hier vom Vorbild abgewichen. In bezug auf die Vermerke von Hefele muß aber gesagt werden, daß ihnen nur eine relative Bedeutung zuzumessen ist, da Hefele lediglich Bossis Angaben nach der Übersetzung von Friedr. Müller wiederholt zu haben scheint. Thausings Aufzeichnungen machen einen gewissenhafteren Eindruck; sie dürften auf wirklicher Autopsie beruhen. Ob aber Thausing sorgfältig genug vorgegangen ist, so daß subjektive Irrtümer ausgeschlossen sind, möchte ich aus dem Grunde bezweifeln, weil er bei Judas die Farbe nur eines der drei Gewänder, bei Petrus und Thomas gleichfalls nur eine Gewandfarbe angemerkt hat.

Bei der Feststellung der Farben von 1906 hat die höchst handliche, 30 quadratische Felder enthaltende Farbenkarte der Keim'schen Mineraldekorationsfarben ganz ausgezeichnete Dienste geleistet. Ich habe mich natürlich nicht mit einer einmaligen Aufzeichnung begnügt, sondern die Ergebnisse von 1906 mit den Aufschriebresultaten zweier früherer Besuche des Refektoriums eingehend verglichen.

Da die Farbe der Haare einen integrierenden Bestandteil der koloristischen Gesamterscheinung ausmacht, so durfte sie in der Tabelle nicht unberücksichtigt bleiben.

Zur Haartracht Christi und der Jünger kurz folgendes: 1. Bartolomäus: Haupthaar dicht, kurz gelockt, flaumig-kurzer Wangen- und Kinnbart; Ober- und Unterlippe ausrasiert. — 2. Jakobus d. J.: Haupthaar lang, in der Mitte gescheitelt, in dichten Strähnen auf die Schultern fallend. Bart wie bei Bartolomäus. — 3. Andreas: Haupthaar flaumig-kurz, nur Schläfe und Hinterkopf bedeckend. Weicher langer Kinnbart

mit wurstartig in diesen hineingezogenem Oberlippenbart. — 4. Judas: Haupthaar wie bei Bartolomäus, doch buschiger, kammartig hochgestellt. Kurzer, struppiger Vollbart. — 5. Petrus: Haupthaar wie bei Andreas, nur dichter, das ganze Haupt bedeckend. Rundgeschnittener, kurzabstehender Vollbart. — 6. Johannes: Haupthaar wie bei Jakobus d. J. Bartlos. — 7. Christus: Haupthaar wie bei Jakobus d. J., doch voller. Bartlos. — 8. Thomas: Haupthaar wie bei Judas, doch lockiger, voller. Weicher, kurzer, rundgeschnittener Vollbart. Unterlippe ausrasiert. — 9. Jakobus d. Ae.: Haupthaar wie bei Jakobus d. J. Weicher, flaumiger, geteilter Bart. Unterlippe ausrasiert. — 10. Philippus: Schlicht gewelltes, fast glattes, hinter das Ohr zurückgestrichenes Haupthaar. Bartlos. — 11. Matthäus: Haupthaar wie bei Bartolomäus. Bartlos. — 12. Thaddäus: Zur Schulter herabfließendes, in der Mitte gescheiteltes Haupthaar. Stattlicher, geteilter Vollbart. — 13. Simon: Fast kahl. Kurzabstehender Kinnbart.

Zu den Gewändern:

Die Untergewänder (Tuniken) sind bei allen Figuren sackartig weit geschnitten. Sie werden um die Hüften gegürtet getragen — der Gürtel ist sichtbar bei Jakobus d. Ae. und Christus —; die Ärmel, die sich nach vorn im allgemeinen verengen, erscheinen bei Bartolomäus, Petrus und Matthäus vom Ellbogen aufwärts noch besonders — bauschartig — erweitert (bei Bartolomäus zeigt sich dieser Bausch mittelst einer rötlichen, doppelschnürigen Binde über dem Ellbogen abgebunden). Bei Thaddäus und Simon sind die Ärmel vorne weit. Den Halsausschnitt fassen schmale Säume ein mit oder ohne eine jeweils mittlings aufgesetzte Zierspange. Ist die Spange vorhanden, so laufen von ihr aus Faltenzüge radial über die Brust hinab: fehlt sie dagegen (bei Judas, vermutlich auch bei Thaddäus — ich nehme die Figuren aus, bei denen sie durch das Obergewand verdeckt ist), so ziehen sich über die Brust hinab enge Parallelfalten.

Als Obergewand (Pallium) dient durchweg ein nur verschiedenartig umgeworfenes und geknüpftes oblonges Tuchstück, und zwar ist es

bald mit der Breitseite über die eine (gewöhnlich die linke) Schulter gelegt und unter dem andern Arme über der Hüfte mit zwei Zipfeln zusammengeknüpft, wie bei Christus, Johannes, Petrus, Judas, Matthäus, vielleicht auch bei Jakobus d. J. (der zwar auf den meisten Kopien und auch auf dem Original nur mit einem Gewande bekleidet erscheint) und bei Thomas; den Typus hierfür finden wir schon in der Rötelstudie (Taf. X) in der Gewandung des unbenannten Jüngers der unteren Reihe vorgebildet;

bald mit einer Breitseite über beide Schultern gelegt, wobei es zu beiden Seiten über die Arme herabfällt, wie bei Andreas — auch hierfür findet sich das Vorbild in dem „Filipo“ der unteren Reihe der Rötelstudie —;

bald mit zwei Schmalendzipfeln über der Schulter zusammengeknüpft, wie bei Bartolomäus (die antike Chlamys; vergl. den „Tome“ der Rötelstudie!);

endlich mit zwei Schmalendzipfeln über die Schultern gelegt und durch eine Spange vorn am Halse zusammengehalten, wie bei Simon und Philippus (Typus: „Andrea“ in der Rötelstudie). Simon hat, um die Arme freizubekommen, das Gewand über Oberarm und Schulter weit zurückgeschlagen, so daß nur das (andersfarbige!) Innenfutter sichtbar ist. Philippus hat das Gewand im Aufstehen aufgenommen und klemmt einen Bausch desselben mit dem linken Arme fest.

Ohne Obergewand erscheint Jakobus d. Ae. Für Thaddäus vergl. auch bezüglich der Gewandung das Prototyp dieses Jüngers in der Rötelstudie, den „Simone“.

FARBEN-TAFEL

	Bartolomäus		Jakobus d. J.		Andreas		Petrus		Judas			Johannes		Jesus	
Gewänder	Untergewand	Obergewand	Untergewand	Obergewand	Untergewand	Obergewand	Untergewand	Obergewand	Untergewand	Jacke	Obergewand	Untergewand	Obergewand	Untergewand	Obergewand
Original 1810 (Bossi)	hellblau (fast weißlich, „chiarissimo“)	grün	rot	—	rötlichgelb	grünlich (hell)	asura	gelb	gelbbraun	aschfarbig („cenerognolo“)	—	grün	rot	rot	asura
1867 (Hefele)	∞	∞	∞	—	∞	∞	∞	∞	∞	—	—	∞	∞	∞	∞
Original 1884 (Thausing)	blaugrau (weiß)	grün	rotbraun	—	gelb	grün	blau	—	—	kaltes Blaugrau	—	grün	gelbbraun	rot	blau
Original 1906	Kobaltblau ins Grünliche spielend	grünerdenfarben	rotviolett (verdorben; mit grünerdenfarbenem Halssaum; Sp.)	—	rötlichgelb (mit gleichfarbenem Halssaum; Sp.)	dunkelgrün	kobaltblau	rötlichgelb (Pozzuoli)	braunrot (m. kobaltblauem, ins Grünliche spielendem Halssaum)	Kobaltblau ins Grünliche spielend	grünerdenfarben	dunkelgrün (mit braungelbem Halssaum; Sp.)	braunrot	braunrot (dunkel; mit braungelbem Halssaum; Sp.)	kobaltblau (schmutzig)
Kopie aus *Castellasso*	blau	dunkelgrün	braunrot (mit grünem Saum; Sp.)	—	blasses Braunrot (m. gleichfarbenem Saum; Sp.)	grün	blau	rötlichgelb	braunrot (mit dunkelgrünem Saum)	braunviolett	dunkelgrün	blau (mit grünem Saum)	braunrot	braunrot (mit heller rotem Saum; Sp.)	blau
Kopie zu *Ponte Capriasca*	grün	orangegelb	zinnoberrot	—	grün	braunviolett	zinnoberrot	orangegelb	blau	braunviolett	dunkelgrün	blau	braunviolett mit orangegelbem Innenfutter	zinnoberrot	blau
Original 1906 Haare:	braun		blond		grauweiß		weiß		schwarz mit Eisgrau vermischt			rötlichblond		hellbraun	

	Thomas		Jakobus d. Ä.		Philippus		Matthäus		Thaddäus		Simon		Innenraum			Landschaft	
Gewänder	Untergewand	Obergewand	Untergewand	Obergewand	Untergewand	Obergewand	Untergewand	Obergewand	Untergewand	Obergewand	Untergewand	Obergewand	Bodenstreifen	Wandverkleidung	Deckbalken	Vordergrund	Hintergrund
Original 1810 (Bossi)	—	schwarzbraun („morello")	gelb	—	azurn	rot	graublau	azurn	—	—	weiß	gelbes Innenfutter mit rötl. Schatten	—	—	—	—	—
1867 (Hefele)	—	—	⊗	—	⊗	⊗	⊗	⊗ mit gelbem Innenfutter	braun	grasgrün	⊗	⊗					
Original 1884 Thausing)	—	braun	grün mit braunem Saum	—	blau	rot	blau	—	gelb	grün	weiß	violett	—	—	—	—	—
Original 1906	kobaltblau (schmutzig; nur Ärmelsaum sichtbar)	braunrot	grünerdenfarben (gelbl.; m. braunrotem Halssaum; Sp.)	—	kobaltblau (schmutzig)	gelblich-rot (Pozzuoli) (Sp.)	kobaltblau (schmutzig; mit Halssaum; Sp.)	—	ockergelb (dunkel; mit gleichfarbig. Halssaum)	grünerdenfarben	weiß (mit bläulichen Schatten)	ursprüngl. wohl ultramarinrot (im Lichte weiß; Sp.)	dunkelockergelb	braunrote Ornamente auf grünerdenfarb. Grunde. Zwischennischen gelblich.	dunkelbraun	grünerdenfarben	tiefes Kobaltblau
Kopie aus *Castellazzo*	—	rotbraun	hellgelb mit bläulichen Schatten (mit blauem Saum; Sp.)	—	blau	rötlich (Sp.)	blau (Sp.)	—	braunrot	grün	weiß (mit grauen Schatten)	ultramarinrot (im Lichte weiß; Sp.)	gelblichgrün	rot und blaue Ornamentierung auf grünem Grunde. Zwischennischen rotbraun.	mit braungelben Konturen	grün	helles Ultramarinblau
Kopie zu *Ponte Capriasca*	—	—	zinnoberrot	grün	orangegelb	hellblau	braunrot (dunkel)	braunviolett	blau	ockergelb	orangegelb	braunrot (dunkel)					
Original 1906 Haare:	dunkelbraun, mit Schwarz vermischt		hellbraun		rötlichblond		blond		weiß		gelblichweiß						

Sp. = Schließ- oder Zierspange am Halse.
⊗ = 1810 (Bossi).

Für einige Figuren, wie für Christus und Jakobus d. J., beglaubigt das Original noch außerdem eine zweite, weißleinene Untertunika (Indusium), von der an den Handgelenken die Manschetten hervortreten.

Anmerkung. Eine Art Schlüssel zu dem System der Farbenverteilung scheint der *„Trattato"* des Meisters zu enthalten. In Art. *253* lesen wir: *„Die Farben, die gut zusammenstimmen, nämlich: Grün zu Rot oder zu Purpur oder zu Blaßviolett; und Gelb zu Blau."* In Art. *190a* findet sich dies näher ausgeführt: *„Es bleibt uns noch eine zweite Regel zu erwähnen, die ... darauf ausgeht, zu bewirken, daß die Farben durch ihre Gesellschaft einander Anmut verleihen, wie z. B. Grün dem Rot und Rot dem Grün. Die verleihen einander wechselseitig Anmut und ebenso tun Grün und Blau. Es gibt da auch noch sonst eine Regel, die unholde Gesellschaft erzeugt, wie die des Azurblaus mit Gelb, das ins Weiße fällt oder mit Weiß und Ähnlichem."*

Interessant ist es, diese Ausführungen in Parallele zu den Anleitungen zu stellen, die vor Leonardo Leone Battista Alberti in seinen *„Della Pittura Libri tre"* (übers. von H. Janitschek, *„Quellenschriften"* XI, Wien 1877) veröffentlicht hat. *„Wenn man Diana malen wollte"*, rät dort an einer Stelle (Lib. II; vergl. a. a. O. S. 138/139) der berühmte Theoretiker, *„wie sie den Chor der Nymphen anführt, so täte man gut, die eine Nymphe in Grün, die andere in Weiß, die dritte in Rosa, die vierte in Gelb zu kleiden, und so jede in eine andere Farbe und zwar derart, daß immer eine helle neben einer der Gattung nach verschiedenen dunklen Farbe zu stehen käme. Durch solche Nebeneinanderstellung wird die Schönheit der Farben klarer und fesselnder werden. Man findet eine gewisse Freundschaft zwischen (bestimmten) Farben, indem solche nebeneinander gesetzt einander Haltung und Anmut geben ... Rosa, Grün und Himmelblau nebeneinandergestellt, erhöhen gegenseitig die Schönheit ihrer Erscheinung. Das Weiß bringt nicht bloß neben das Grau oder Gelb (Safrangelb) gestellt, sondern fast neben jeder anderen Farbe eine heitere Stimmung hervor. Die dunklen Farben stehen zwischen den hellen nicht ohne Würde und gleicherweise nehmen die lichten zwischen den dunklen eine zutreffende Stellung ein."*

Die wichtigsten noch Ausgangs des 18. Jahrhunderts existierenden, unterdes aber zum Teil verschollenen oder zugrunde gegangenen Kopien finden sich erstmals von de Pagave in der durch della Valle besorgten sog. Sieneser Vasariausgabe (Vita des Leonardo d. V. in Bd. V, 1792) zusammengestellt. Fiorillo *„Geschichte der zeichnenden Künste"* Bd. I, Göttingen 1798, hat dies Verzeichnis wiederholt, und Gallenberg *„Leonardo da Vinci"* Leipzig 1834 dasselbe nach den Forschungen Lanzis und Amorettis erweitert, ohne zwar die neuen Ergebnisse Bossis zu berücksichtigen. Diese letzteren hat erst Frantz a. a. O. seinem Verzeichnis zugrunde gelegt, das denn auch alle die von uns betrachteten Nachbildungen des Abendmahls enthält, ausgenommen die kleine Tafel des Cesare Magno. Auch in der trefflichen, von uns mehrmals zitierten Studie des Abbé Guillon de Montléon *„Le Cénacle rendu aux amis des beaux-arts"* Milan 1811 finden sich schätzenswerte Aufschlüsse. — Wir geben im folgenden nun die

auf S. 45 in Aussicht gestellte zusammenhängende Darstellung derjenigen Kopien, deren wir uns zu Vergleichszwecken bedient haben. (Über andere Kopien s. die Anm. 5, 50, 103 und 104).

a) Fresken.

1. Die Kopie aus dem Ospedale Maggiore zu Mailand. (Figuren in 2/3 Originalgröße.)

Pagave identifiziert ihren Urheber noch mit Lomazzo (No. 4); Bossi a. a. O. pag. 132 mit Ambrogio da Fossano il Bergognone; als Entstehungsjahr gibt er „ca. 1500" an. Nach der Zeit Bossis wurde die Freske übertüncht oder überschalt, Mitte Oktober 1890 jedoch wieder aufgedeckt. [Genaue Maßangaben i. Arch. stor. dell' Arte 1890, pag. 410: 6 m lang, 2,70 m hoch.] Die Zuweisung an Antonio d. G. (A. da Gessate) rührt von Luca Beltrami her. — Die moderne, am Rahmen angebrachte Inschrift lautet: *„Eseguita nel 1506 in una sala dell' Ospedale Maggiore di questa città* [Mailand!] *e qui collocata per disposizione del R. Ministero dell' Istruzione Pubblica. Antonio de Glaxiate."*

Die Figuren sind jetzt größtenteils zerkratzt; das Ganze befindet sich in einem noch traurigeren Zustande als das Original selbst. Doch lassen sich die Abweichungen, die Bossi aufzählt, noch feststellen. Freilich sind die Nimben (Scheibennimben) nur noch an Bartolomäus, Jakobus d. J. und Philippus zu erkennen. Auffällt, daß Bartolomäus bartlos ist. Ein kurzer, dunkelbrauner Spitzbart umgibt das Antlitz des Herrn, der aufrecht, geradeaus, ohne jede Neigung des Hauptes zu Tische sitzt. Der Blick scheint indes auf der linken Hand zu ruhen. Die Linke des ält. Jakobus liegt sehr tief, und der Arm ist sehr weit abgestreckt; er reicht bis zu Matthäus hinüber; übrigens schaut der Jünger auf Judas; sein Mund ist nur wenig geöffnet. Matthäus' Geste erscheint ganz verändert: die beiden Arme parallelisieren nicht miteinander; der linke ist kaum gestreckt und die rechte Hand weist auf den Tisch herab, allerdings erklärend nach der Mitte zu.

Der Raum ist umgebildet . . . Drei durch Mauerpfeiler geschiedene Rundbogen von gleicher Lichtweite, von denen der mittlere durch eine rechtwinklige Rahmenfüllung als Tür, die beiden seitlichen durch eine entsprechende Füllung (schmales Spitzbogenpaar auf schlank profiliertem Mittelsäulchen; der Bogenraum darüber abgeblendet) als Fenster gekennzeichnet sind, öffnen sich nach einer Landschaft, von der heute jedoch keine Spur mehr zu gewahren.

2. Die Kopie aus dem Hieronymitenkloster zu Castellazzo bei Mailand. (Figuren in 3/4 Originalgröße.)

Früher dem Marco d'Oggiono zugeschrieben (vergl. S. 17). Nach Gust. Frizzoni (s. *„Archivio storico dell' Arte"*, 1894, pag. 41) stammt die jetzige Zuteilung an Andrea Solari (Solario, auch Andrea da Milano) von dem Comm. Bertini, früheren Direktor der Brerapinakothek. Ebendaselbst beglaubigt Frizzoni die Tatsache, daß die Freske kurz vor ihrer Überführung aus der Brera in das Refektorium von S. Maria delle Grazie abgelöst, auf Leinwand übertragen und restauriert wurde. Bossi a. a. O. pag. 135 bezw. Anm. (8) zu Lib. III schließt aus einer Inschrift, die über eine 1514 stattgehabte Renovierung des Refektoriums zu Castellazzo Auskunft gibt, daß die Kopie wohl um diese Zeit entstanden sei. Kennzeichen nach Bossi-Frantz: „Deckbalken mit gelben Linien versehen, der Fußboden ist rot mit grünen Streifen, die Tapeten der Wände sind aufgehängt [?] und

zeigen ein buntes Gewebe in dunkelgrünem Felde. . . . Die Carnation ist von einförmig rotem Tone".

Abgesehen von einigen belanglosen Eigenmächtigkeiten zeugt auf dieser Kopie alles von großer Sorgfalt und von dem Bestreben, jeder Einzelheit des Vorbildes möglichst gerecht zu werden: so in der Anordnung der Tischgerätschaften. Freilich, über den Ausdruck hatte der Kopist keine Macht; die Köpfe sind durchweg kleinlich aufgefaßt und wiedergegeben; auch beeinträchtigt der stark betonte, rötliche Freskenfleischton die Wirkung. Nimmer haben natürlich die „Kenner" recht, die, nach Goethe, zu berichten wissen, daß Leonardo in der Kopie zu Castellazzo das Haupt des Herrn gemalt habe, und daß ihm hier gelungen sei, was er sich auf dem Original nicht getraut hätte! Zwar ruht das Auge auf der linken Hand; zwar ist das Antlitz ziemlich bartlos; aber mit der starken Neigung nach der Seite erscheint dieser Kopf mit dem geschlossenen Munde als das getreue Vorbild zu der so schwächlichen Morghen'schen Auffassung.

Zu den Eigenmächtigkeiten gehört u. a., daß die Köpfe mit Nimben — leichten Reifnimben — versehen sind. Auch auf der kleinen Kopie in der Eremitage zu St. Petersburg (Rosenberg-Knackfuß a. a. O. Abb. 45), die der Katalog Oggiono zuschreibt (Maße angegeben : 1,33 m breit, 0,78 m hoch), erscheinen solche. Welche Beweggründe mochten die Kopisten veranlaßt haben, den Aposteln Nimben zu geben? — Sollte dieser scheinbar geringfügige Umstand nicht auch in der Felsgrottenmadonnafrage ein gewichtiges Wort mitzusprechen haben? Gerade die Nimben auf der Londoner Fassung sind verdächtig, wenn man sich des parallelen Vorgangs bei den Kopien des Abendmahls bewußt geworden ist. Auf keinem beglaubigten Andachtsbild Leonardos kommen Nimben vor. Darf man nicht auch im Sinne aller Äußerungen des Meisters über Wesen und Zweck eines Kunstwerks annehmen, daß er selber sich eines so billigen Auskunftsmittels, die Illusion heiliger Gestalten zu wecken, prinzipiell nicht bedienen, vielmehr allein durch den Ausdruck innerer Wahrheit diese Wirkung erstreben wollte? — So wenig wie die Nimben ist auch der Kreuzstab in des kleinen Johannes' Arm auf der Londoner Felsgrottenmadonna leonardisch. — Übrigens finden sich auch auf der zwar ziemlich schwachen, aber jedenfalls auf ein authentisches Exemplar zurückgehenden, alten Kopie der „Hlg. Anna selbdritt" aus der Sakristei von S. Eustorgio in Mailand, jetzt in der Städtischen Gemäldesammlung zu Straßburg, die Köpfe nicht nimbiert. [Vergl. auch Müller-Walde „Beiträge" V (1899).]

3. Die Kopie aus dem Konvent von Della Pace zu Mailand. (Figuren annähernd in Originalgröße.)

Pagave gedenkt dieser Freske an erster Stelle: *„Questa* (copia) . . . *fu dipinta sul muro nel 1561 da Gio. Paolo Lomasso discepolo di Gio. Battista dalla Cerva, e non di Lionardo, come da alcuni fu supposto."* Auch Torre in seinem *„Ritratto di Milano"* von *1674* erwähnt sie (pag. 323): *„Il Cenacolo sulla Porta anch' egli a tempera fece Gio. Paolo Lomassi"* (vergl. auch pag. 165 daselbst). Sie zeigt in der Auffassung des physiognomischen Details Anklänge an Oggionos Kopie aus S. Barnaba; und ihrerseits hat sie die Kopie des Vespino in mannigfacher Weise beeinflußt. Auch der Kopist von Ponte Capriasca könnte sie gekannt haben.

Der Rahmen schneidet die Darstellung hart unterhalb des Tischtuchsaumes ab. Die Tischfläche selbst bietet ein ganz anderes Bild als im Original und in den übrigen Kopien. Alle möglichen Früchte beleben sie; so bemerkt man auf der linken Seite — die rechte ist stark beschädigt — entkernte Nußschalen und vor Christus eine Zitrone. Diese

genrehaft behandelte Überfülle schwächt zwar den befremdlichen Eindruck, den die um die Tafel Sitzenden auf den Beschauer machen, etwas ab. Die Figuren erscheinen nämlich alle in einer ganz unmöglichen Steigerung, mit in die Länge gezogenen Oberkörpern, denen verhältnismäßig kleine Köpfe aufgesetzt sind. Zur unglücklichen Karrikatur wird dadurch insbesondere die mit einem dreistrahligen Nimbus versehene Gestalt des Herrn ... Die starren Zacken einer nahen Hochgebirgskette, die durch zwei oblonge, die Hinterwand in ihrer ganzen Breite durchquerende Öffnungen hereinsehen, tragen in die Szene überhaupt etwas Gewaltsames, Gewalttätiges hinein, das in der übertriebenen Wildheit der linken Eckfigur sofort ein Echo findet. (Auch zu den Seiten ist die starke Mauer je viermal nischenartig durchbrochen, so daß in den in ein förmliches Festungsgelaß umgewandelten Saal die kasettierte Holzbalkendecke kaum noch hineinpaßt.) Zu den verhältnismäßig bestgelungenen Köpfen gehören die des jüngeren Jakobus und des Thaddäus. Christi etwas zur Seite geneigtes Haupt — der Mund ist geschlossen — hebt sich von dem schmalen Mauerstück ab, das die beiden oblongen Hinterwandsöffnungen voneinander trennt. Thomas, mit erschreckend niedrig gebildeter Stirn, sieht Christus starr an; seine Linke fehlt (wie auf allen Kopien nach 1550). Simon, obwohl bärtig, ist zu weichlich und gar nicht greisenhaft aufgefaßt.

4. Die Kopie zu Ponte Capriasca. (Figuren in 3/4 Originalgröße.)

Nach Bossi, der sie a. a. O. pag. 146ff. in die Literatur eingeführt hat, wäre sie 1565 durch Pietro, den Sohn des Bernardino Luini geschaffen worden. Gallenberg a. a. O. (1834) kennt sie noch nicht. Die heute gangbare Nomenklatur des Abendmahls stützt sich bekanntlich auf die Autorität dieser Kopie.

Der niedrige, nicht sehr tiefe Saal mit Holzbalkendecke und tafelartig ausgesparten, vertikalen Wandstreifen öffnet sich nach rückwärts in zwei mächtigen, durch einen breiten Mauerkern voneinander getrennten Rundbogen mit glatter Leibung nach einer Landschaft, in der rechts der Engel mit dem Kelch vor Christus in Gethsemane, links, in typologischer Gegenüberstellung, die Opferung Isaaks vorgeführt ist. Nur ein schwarzroter Bodenstreifen auf hellrotem Grunde durchläuft — und zwar querüber und die Tischfüße miteinander verbindend — die Diele. Die Tischgerätschaften finden sich auf das Nötigste beschränkt. Die Trinkgläser fehlen und die Teller sowie die drei Schüsseln sind von primitivster Form. Der Kopf des Thomas erscheint in übertriebener Vergrößerung. An Christus, dessen Figur sich von der breiten Fensterzwischenmauer abhebt (vergl. Lomazzo!), ist die starke Neigung des Hauptes auffallend; der Mund ist geschlossen. Die linke Thomashand fehlt. — Die Gesamtauffassung verrät eine eigenartige Persönlichkeit.

b) Kopien in Ölfarben.

1. Die kleine Tafel aus S. Barnaba zu Mailand. (Figuren in schwach 1/3 Originalgröße.)

Seit Bossi dem Marco d'Oggiono zugeschrieben. Pagave a. a. O. Nr. 2: „... *Questa copia è forse delle più belle, che possano vedersi* — [!] Fiorillo und Gallenberg sprechen ihm dies nach — *solo che non è terminata dalle ginocchia abbasso, e sarà all'incirca l'ottava parte dell'originale*". Indessen unterläßt es Pagave, den mutmaßlichen Urheber zu bezeichnen. In der um 1675 geschriebenen Relazione di G. A. Mazzenta (s. Uzielli „*Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*" II,

pag. 234) findet sich Gio. Pedrino als der in Frage kommende Autor angeführt. Auch Mazzenta lobt die Tafel, *„ma solo le teste son finite"*. Schon gegen 1811 scheint sie in die Brera gekommen zu sein — da das „Palais des Sciences et arts", von dem Guillon a. a. O. pag. 197 spricht, mit der letzteren identisch ist. (Durch Dekret vom 5. Februar 1808 wurde die Brera „Sede delle Scienze e delle Arti").

Da die Kopie fast einfarbig, der Tisch leer gelassen ist, die unteren Extremitäten der Figuren — obwohl der Rahmen nicht direkt unter dem Tischtuchsaum abschließt — fehlen; da der Raum sehr frei und die Köpfe sehr ungleich behandelt sind; da ferner — ein Zeichen sehr frühen Entstehens — die linke Thomashand existiert, Christi Antlitz fast bartlos erscheint, so ist es nicht undenkbar, daß die Tafel vor der vollständigen Fertigstellung des Originals, also noch vor 1500 gemalt wurde. Indessen könnte sie ja auch nur eine Skizze darstellen. — Die Decke ist von einer Art Oberlichtöffnung von rechtwinkliger Form durchbrochen. Auffallend ungleich sind die Maße gewählt: Petrus, dessen Kopf doch neben, eher etwas vor dem des Johannes stehen müßte, scheint weit hinter Johannes vorbeizusehen . . . Thomas' Haupt wirkt — besonders auch im Vergleich zu dem am weitesten vorn sitzenden Simon — so groß, als säße der Jünger einige Schritte vor Christus im Vordergrund. (Dasselbe Mißverhältnis stellten wir auch in der Kopie zu Ponte Capriasca fest.) Der vorwitzig-naive Ausdruck des Andreas (Bildung der Nase!) ist von überwältigender Komik und kann als eine unfreiwillige Parodie auf die wuchtige Charakteristik des Vorbilds bezeichnet werden. Denselben Andreas in derselben Auffassung kopierte Oggiono — der sich unter Leonardos Einwirkung in seinem in der Brera befindlichen Hauptwerk „Verstoßung des Luzifer durch die drei Erzengel" immerhin noch zu einer erstaunlichen Höhe erhoben hat — in seiner „Himmelfahrt Mariä" (Brera, Saal XVII, Katal. von 1904 Nr. 312). Der Jünger fällt daselbst unter den Apostelköpfen sofort auf. — Christi Haupt hebt sich zur Hälfte von einem der drei niedrigen, romanisch-schweren Mittelsäulchen ab, welche die Bogen der vier Fensteröffnungen tragen. Auf dieses Haupt paßt das Wort, das Goethe, zwar nicht ganz so zutreffend, von dem Christus in der Kopie zu Castellazzo gebrauchte: er entspreche völlig dem Begriffe, den man sich von einem edlen Manne bilde, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwere, wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suche, dadurch aber die Sache nicht besser, sondern schlimmer gemacht habe. — Die Lippen sind geschlossen. — Thomas' Linke ist, wie auf allen Kopien, auf denen sie erscheint, in der Form sehr roh modelliert. — Charakteristisch für diese Kopie endlich ist die jeweils über dem einen Auge senkrecht aufzückende Schmerzensfalte, vergl. hierzu besonders die Köpfe des Bartolomäus, Petrus, Christus, Thaddäus und Simon.

2. Die sehr kleine, bezeichnete Kopie des Cesare Magno. (Figuren in 1/6 Originalgröße.)

Die Bezeichnung in dem Bogen über dem Türsturz: CESAR. D. MAGNIS. FECIT. Diese Tafel hing früher in der Brera, für die sie, nach dem *„Arch. stor. dell' Arte"* 1890, pag. 410, im Jahre 1890 von einer Baronin Cecilia Zino in Turin erworben worden war. Der Bericht rühmt die gute Erhaltung und die leonardeske Technik.

Bei aller Treue im Detail ist die Kopie im Ausdruck jedoch hölzern, in der Ausführung handwerksmäßig. An stilistischen Eigentümlichkeiten finden sich insbesondere die länglichgeschlitzten Augen mit starker Betonung des oberen Lides, wodurch der Aus-

druck etwas Schläfriges gewinnt. Ferner die kleinliche Behandlung der Haare. Die Langhaarigen tragen welliges, wie mit der Brennschere bearbeitetes Haar; die Kurzhaarigen in Röllchen gelegtes, gleich den Kindern auf den Gemälden aus dieser Periode, aber schematisch, steif, mit dem Spitzpinsel aufgetragen, in parallelen Bahnen die Köpfe bedeckend. Thaddäus zeigt das auf seine rechte Schulter herabfallende Haupthaar in schmale Zöpfchen geflochten (ähnlich auch in der Kopie zu Ponte Capriasca).

Der Fußboden ist gelblichrosa mit dunkelroten Vertikalleisten; die Decke durch gelbliche Längs- und Querstreifen in abwechselnd rot und schwarzblau bemalte quadratische Felder (Kassettenimitation) geteilt.

3. Die Kopie in der Ambrosiana zu Mailand. (Figuren in Originalgröße.)

Pagave a. a. O. *Nr. 5* kennt ihren Urheber nicht: *„Altra colle sole teste e mezzi corpi nella Bibliotheca Ambrosiana d'incerto autore"*. Erst Bossi a. a. O. pag. 155 identifiziert sie mit Andrea Bianchi, detto Vespino. Aber schon Mazzenta, in seiner bereits zitierten Relazione (um 1675), erwähnt den Namen: *„Il Vespino pittor Milanese ne fece coppia molto fedele* . . ." (vergl. Uzielli a. a. O. pag. 234).

Die Kopie ist — vergl. Anm. 12 und zugehörige Textstelle — nach Durchpausen gearbeitet. Und doch findet sich weder in der Zeichnung, noch in den Farben, noch in der Modellierung ein einziger leonardischer Zug. Mit den dicken wulstigen, meist gleichgeformten Nasen erscheinen die Köpfe wie erstarrte Spiegelbilder . . . Kalt, schwer, handwerklich — das ist der Gesamteindruck. In der glatten, auf Mattglanzstellen herausgearbeiteten Manier erscheint das Haupt Christi ja sicherlich abstoßend genug; doch übertrieben groß, wie Goethe will, kann ich dasselbe keinesfalls finden . . . Des Erlösers Rechte steht mit Zeige- und Mittelfinger auffallend hoch gespreizt über dem Tisch. Diese beiden Finger nehmen allerdings auch auf dem Original selbst und auf sämtlichen der von uns betrachteten Kopien stets die höchste Lage ein; bei Lomazzo deuten sie (vergl. Anm. 31!) förmlich auf Judas hin. Die linke Hand des Thomas fehlt wie auf allen späteren Kopien. Philippus verbirgt von seiner Linken außer dem Daumen alle Finger im Gewande, ebenso von der Rechten den eingeschlagenen kleinen und den Goldfinger. — Matthäus ist die einzige Figur, welche die lockigen Haare gerollt trägt; sonst begegnen wir überall weich fließenden Lochen. — Übertrieben reich sind die Halssäume der Untergewänder ornamentiert: besonders an Andreas, am Herrn und an Thaddäus. — Die Farben haben eine völlige Verdunkelung erfahren; die Konturen des Hintergrunds: Wandverkleidungen, Fensterprofile, Landschaft sind kaum noch erkennbar.

Der sehr auffällige Umstand, daß die Köpfe auf der linken Seite noch weit gehaltloser und leerer sind, als auf der rechten, bestätigt das in Anm. 8 angeführte Urteil des Kardinals Borromeo über das Wandbild und beweist, daß die vom jüngeren Richardson eingehend geschilderten Schäden schon hundert Jahre vorher fast in demselben Umfang bestanden haben dürften.

Das Geheimnis der überlegenen Wirkung des Morghen'schen Abendmahlstiches gegenüber dem von Rudolf Stang beruht darin, daß die Komposition durch Morghens Grabstichel in ein Formideal übertragen erscheint, in welchem sie, als Ganzes genommen, als der Harmoniebegriff par excellence, den sie verkörpert, geradezu einen

Triumph feierte. Die Charakteristik der Köpfe konnte im Hinblick auf das Original eine durchaus verfehlte, mißverstandene sein: wenn der Ausdruck im einzelnen sich nur dem Gesamtausdruck ausreichend anpaßte. Die durch Morghen vollzogene, durchgreifende Überarbeitung des Details zeigt diese Forderung in hohem Maße erfüllt. Es ist freilich nicht Leonardo da Vinci, den er darbietet, wohl aber in ihrer ganzen Schönheit und Ausgeglichenheit die gehaltreichste Komposition, welche die christliche Kunst je hervorgebracht. Es war vielleicht ein Glück für den Künstler, daß er nur die Zeichnung Matteinis zu Gesicht bekam, nach der er arbeitete; daß er nie in S. Maria delle Grazie vor der drohenden Größe des Originals stand; daß ihm die unerbittliche Naturwahrheit in einzelnen noch erhaltenen Köpfen sein Ungenügen nicht zu Bewußtsein brachte. Der geringste Versuch, mit Leonardos Ausdrucksmitteln das Ziel erreichen zu wollen, hätte damals, mehr noch als vor 30 Jahren, das Gelingen in Frage stellen müssen. So aber finden sich lediglich die eigenen, absolut beherrschten und virtuos gehandhabten Ausdrucksmittel zu Rate gezogen. Nichts ist gewollt, was nicht erreicht wäre. Bei Betrachtung des Stang'schen Stichs hingegen drängt sich dem Eingeweihten gerade der Zwiespalt zwischen Gewolltem und Nicht-Erreichtem auf, das Nichtvermögen, die Komposition auch wirklich, wie beabsichtigt, in Leonardos Zeichen auszudrücken, sie mit seinem eigensten Geiste zu durchdringen. Eben darin, nicht in der höheren Intensität des sittlichen Wollens, liegt der Vorzug der Morghen'schen Lösung; und insofern wird das vollkommene Kleine dem unvollkommenen Großen immer überlegen sein... Das Verdienst der gewissenhaften, von ernstem Streben zeugenden Arbeit Stangs, die dem Genuß des Laien Leonardos Abendmahl in seiner überragenden Bedeutung zweifellos zu vermitteln imstande ist, bleibt durch unser Urteil unangetastet. In Vertretung unseres grundsätzlichen Standpunktes und in Ansehen des uns vorschwebenden Ideals müssen wir es indes aussprechen, daß dieser Versuch weder eine Rekonstruktion im engeren Sinne darstellt, noch auch als eine allgemein gültige Idealübertragung der Komposition, so wie wir sie in Morghens Stich besitzen, bezeichnet werden kann.

Im besonderen hat sich Stang in den Köpfen des Simon, des Thaddäus und des Philippus an Morghens Stich gehalten — nur daß des Thaddäus zornvoll zusammengezogene Miene, ebenso die durchdringende Schärfe von Simons Blick nach seiner Zeichnung etwas gemildert, und Philippus straffer, männlicher, aber dadurch keineswegs leonardischer erscheint. Für die Köpfe des Bartolomäus, Jakobus des J., namentlich aber für die des Thomas und des ält. Jakobus lassen sich als Vorbilder die entsprechenden Köpfe aus der Weimarer Reihe unschwer nachweisen; die Köpfe des Petrus und des Judas, in denen man sich übrigens auch etwas an die kleine Kopie aus S. Barnaba erinnert fühlt, sind getreulich der bekannten Studienskizze zu diesen beiden Köpfen (nicht einer Skizze nach ihnen, wie z. B. Lübke „Gesch. d. ital. Mal." II, S. 59 glaubt!) in der Ambrosiana entlehnt (Taf. XI). Bei den übrigen, bei Andreas, Johannes und Matthäus überwiegt die individuelle Auffassung des rekonstruierenden Künstlers, eine Auffassung, die jedoch unbefriedigt läßt. Naturgemäß treten Eigenmächtigkeiten namentlich auf der linken, zerstörten Seite in Erscheinung. So zeigt uns das Original in seiner erschreckenden Blöße einen zerfressenen Bartolomäuskopf und täuscht uns ältere, fast finstere Züge vor. Aber soviel läßt sich doch noch erkennen, daß nicht etwa wildes Rachegelüst oder der Ausdruck impulsiver Entrüstung, wie dies Stang in Anlehnung an sein jedenfalls sehr subjektiv übertragenes Vorbild aus der Weimarer Reihe (vergl. auch Lomazzo!) glauben machen möchte, sondern die Anspannung

angestrengten Schauens das Antlitz zusammenzieht. Die fälschlich platt auf den Tisch aufgelegte Hand dieses Jüngers ist wiederum Morghen entnommen. — Dann zeigt sich Stang in allen Köpfen von dem Bestreben geleitet, den Ausdruck einfach-schlichter Leute in sie hineinzulegen. Diese Tendenz ist jedoch vom Standpunkt des Originals eine von Grund aus verfehlte. Leonardo hat Charakterköpfe, und zwar jeweils in der Steigerung des Möglichen, etwas was nah' an Karrikatur grenzt, jedenfalls also Überdurchschnittsköpfe hingestellt; und so steht z. B. die von überlegener Würde zeugende Physiognomie des Andreas im Morghen'schen Stich der Natur des Originals immer noch näher, als der zahme Typus, den Stang erschuf. Nach Stangs Auffassung sitzt der Jünger wie von einem Strahl kalten Wassers übergossen da; die so überaus energisch, ja leidenschaftlich gedachte Bewegung der vorgehaltenen Hände wird dadurch zur Phrase... Kein anderes Antlitz ist auch ein so untrüglicher Prüfstein für die Pietät eines Kopisten oder das Verständnis eines Rekonstruktors, wie der des Johannes. Das zeigte sich schon an der Übertragung des Straßburger Idealtyps in die Weimarer Kopie . . . Ohne ersichtlichen Grund, wohl nur auf die Autorität jener Studienskizze in der Ambrosiana hin, läßt Stang den Petrus in der Pantomime in die Höhe blicken, während doch sowohl der Gegenstand des Gesprächs (Christus, bezw. dessen linke Hand) als auch der Angesprochene (Johannes) sich vor ihm befinden. Dasselbe gilt von Jakobus d. Ä., dessen Blick sich auf Christi Linke konzentrieren sollte. . . . Wer ahnte, mit dem Stang'schen Stich vor Augen, die komplizierten Bedingungen, unter denen das physiognomische Detail zum Antlitz des Judas zustande kam! Nach den landläufigen Voraussetzungen ist der Verräter ja sofort an dem für alle Kopien so charakteristisch gewordenen, jedoch ganz konventionellen Profil zu erkennen. Zu seinem Kopfe existiert außer der genannten Studie in der Ambrosiana die populärere in der Windsor-Sammlung (Taf. XV), die auch im physiognomischen Detail dem Judas in der Ambrosiana nahe verwandt ist; sie hat indessen, wie wir nachwiesen, mit der endgültigen Fassung des Kopfes nichts zu tun. Stang aber verwertete diese Studie auch physiognomisch, kopierte das übertriebene Muskelspiel der Halspartie und verstärkte dadurch den Eindruck des Gewaltsamen ohne inneren Grund . . . Zwar hat das unleonardische „römische“ Profil des Matthäus aus dem Morghen'schen Stich einem derberen, der Originalform vielleicht mehr entsprechenden weichen müssen; allein für den Bart, den Stang dem Jünger geben zu müssen glaubte, fehlt es an dem authentischen Vorbild. Die linke (deutende) Hand des Petrus ist formlos; die Fingerstellung der linken Hand Christi wirkt, wiewohl sie dem Original entnommen, in dieser verkleinerten Übertragung widerwärtig geziert . . . Wenn nun auch Christi breiter gebildetes, allerdings bärtiges Antlitz, schon im Hinblick auf die aufrechtere Haltung des Hauptes, zum Unterschied von diesem schwächlich-unbedeutenden Kopfe auf dem Morghen'schen Stiche sich dominierend heraushebt — der Ausdruck ist mißlungen. Schon bei Morghen beeinflußt ein eigener Zug nur schlecht verhehlten Gekränktseins den Ausdruck des Erlösers; bei Stang herrscht dieser Zug vor (Mundpartie!) und verleiht den tadellos wohlgestalteten Formen etwas ungemein Kaltes, Abweisendes, Pharisäisch-Dünkelhaftes, das in keiner Weise für die weniger kleinliche Auffassung im einzelnen entschädigt . . . Immerhin hat Stang die nur in den Hauptzügen vorliegende, aller Details entbehrende Hügellandschaft vom Original gewissenhaft übernommen und mit Maß ausgestaltet. Auch erscheint die Schüssel vor Christus leergelassen, was mit dem Befunde auf dem Original und mit unsern einschlägigen Ausführungen übereinstimmt. Dagegen fehlt die linke Thomashand und fehlt das Salzfaß . . . Über die Stellung der Füße endlich ist zu bemerken, daß die Übereinstimmung der alten

Kopien in gewissen Punkten nicht beachtet erscheint. Von Judas war nur ein Bein, das rechte, zu zeigen, um dadurch die höchst drangvolle Einzwängung seines Körpers zwischen Petrus und Johannes augenscheinlich zu machen. Simon stellt im Stang'schen Stich beide Füße platt nebeneinander. Dafür liegt kein Anhaltspunkt vor, auch nicht für die von Morghen übernommene Stellung der Füße des Matthäus, von denen nicht beide, sondern nur der eine gesehen werden kann. — In der treuen Übertragung des räumlichen Gerüstes, in der originalen Verteilung des seitlich einfallenden Lichtes auf die Gegenstände ist der Stang'sche Stich dem des Morghen indes unvergleichlich überlegen.

* * *

Während eine jede farblose Linienübertragung — also etwa ein Kupferstich — nach einem Werke von den überlebensgroßen Verhältnissen des „Abendmahls" dadurch, daß ihm das letzte, eben die Farbe fehlt, von vornherein unserer Phantasie freien Spielraum gewährt, uns die Illusion des Wirklichen aus eigener Kraft erstreben läßt, und damit die ungemessene Vergrößerung, gewissermaßen die Projektion in das monumentale Originalverhältnis erlaubt — erscheint durch eine verkleinerte Übertragung in Farben diese Möglichkeit abgeschnitten. Die Ursache davon ist unschwer einzusehen. Es hat die Farbe in solchen Monumentalschöpfungen eben keinen anderen Zweck als den, die Fläche auszufüllen, sie als solche hervortreten zu lassen, durch Betonung des Volumens die monumentalen Dimensionen sinnenfälliger zu machen. Da die Farbe in diesem Falle nicht Träger oder Mitträger des geistigen Gehalts der Komposition ist, so gibt es hier auch kein sog. „koloristisches Problem". Wenn Leonardo der Freskenton nicht genügte, wenn er zu den Ölfarben seine Zuflucht nahm, so beweist dies nur, daß er sich über das eben angedeutete Phänomen klar war, daß er zwar reine, ungebrochene, doch nicht zu durchsichtige, grell voneinander abstechende Tonwerte (vergl. die Kopie aus Castellazzo!), sondern satte, warme und gerade dadurch dezent sich unterordnende erstrebte. — Werden nun die Farbenwerte, so wie sie sich ihrer Bestimmung gemäß — scharf abgegrenzt, optisch rasch aufzufassen — im monumentalen Vorbilde aneinandergereiht darstellten, auf so und so viel verkleinerte Flächen übertragen, so wird durch die kohäsive Wirkung des ausfüllenden Materials der zeichnerische Umriß, der, für sich genommen, der Steigerung fähig war, gewissermaßen zusammengezogen, aufgesogen. Man mache die Probe an jeder stark verkleinerten farbigen Kopie: selbst da, wo die Zeit, wo das Alter durch ein vergeistigendes „Sfumato", wo der moderne Kopist durch den sog. Luftton, durch eine ausgesprochen koloristische Behandlung die in der Verkleinerung unerträglichen Härten der originalen Farbenskala etwas milderte, wird man von dem Eindruck einer bunten Miniatur nicht loskommen . . . Ein in kleinen Verhältnissen ausgeführtes echtes Kunstwerk wird durch die Vergrößerung immer gewinnen; ein schon in monumentalem Maßstab geschaffenes dagegen wird niemals die materielle Verkleinerung ertragen. Daß die Umkehrung nicht gilt, liegt eben darin begründet, daß unser intellektuelles Streben in der überlegenen Größe der sinnlichen Erscheinung seinen ihm adäquaten, materiellen Ausdruck sucht und findet. . . Unter diesen Gesichtspunkten ist die Kopie in Ölfarben von Stang zu betrachten, die vor kurzem im Frankfurter Kunstverein dem Publikum zugänglich war. Die Kritik (s. u. a. Feuilleton der „Frankf. Ztg." vom 26. Jan. und 4. März und der „Voss. Ztg." vom 20. Febr. 1907) sprach von „der" Rekonstruktion des Abendmahls. Demgegenüber ist festzustellen, erstens, daß es sich in dieser Kopie lediglich um eine Übertragung des

Stiches in Farben handelt, um eine Übertragung also, die in Form und Ausdruck die Vorzüge und Schwächen ihres Vorbildes getreulich teilt. Christus erscheint weit unbedeutender, die Harmonie der horizontalen Gliederung durch den steileren Fall der landschaftlichen Kontur von links nach rechts, die den Umriß des Christushauptes viel tiefer schneidet, als im Original und im Stiche selbst, zerstört. Andere kleine, wohl mehr unwillkürlich unterlaufene Veränderungen, die sich auf den physiognomischen Ausdruck beziehen, übergehe ich, um zweitens festzustellen, daß die Kopie eine Verkleinerung im Verhältnis 1 : 3, also eine Nachbildung im Maßstab etwa der Oggiono'schen Tafel aus S. Barnaba darstellt.

Ich ziehe daher den Stich von Stang seiner Kopie aufs entschiedenste vor. In mehr als einer Hinsicht bleibt damit aber der Geser'sche Versuch in der Pfründnerhauskapelle zu Freiburg i/B. (vergl. Anm. 14) — die Übertragung des Morghen'schen Stiches in Fresko mit lebensgroßen Figuren — vorläufig bedeutsam und interessant.

PERSONEN- UND SACHREGISTER

(Autorennamen sind gesperrt gedruckt. — Seitenzahlen, mit Sternchen versehen, verweisen auf Text und Anmerkungen, Seitenzahlen in Kursivschrift nur auf Anmerkungen.)

†) „Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Lionardo" Milano 1804.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

R.

†) „Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci“, Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. Bd. 18 ff. (1897—1899).

S.

T.

U.

V.

W.

Z.



Abb. 1 DAS ABENDMAHL IN S. M

Nach einem Kohledruck von Bra



RIA DELLE GRAZIE ZU MAILAND

, Clément & Cie., Dornach i. E.

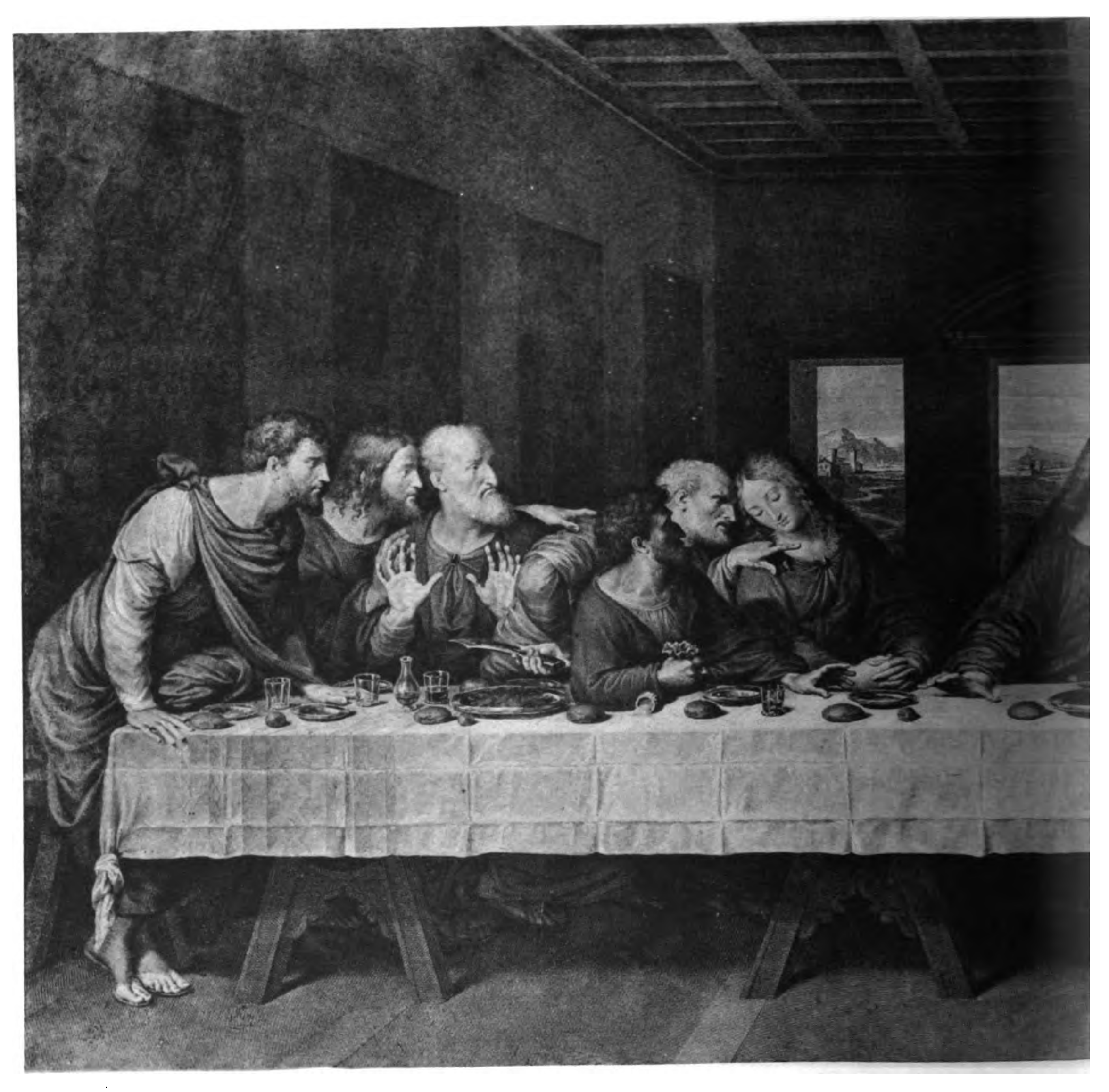


Abb. 2 DER ABENDMAHLSS



STICH VON RAFFAEL MORGHEN

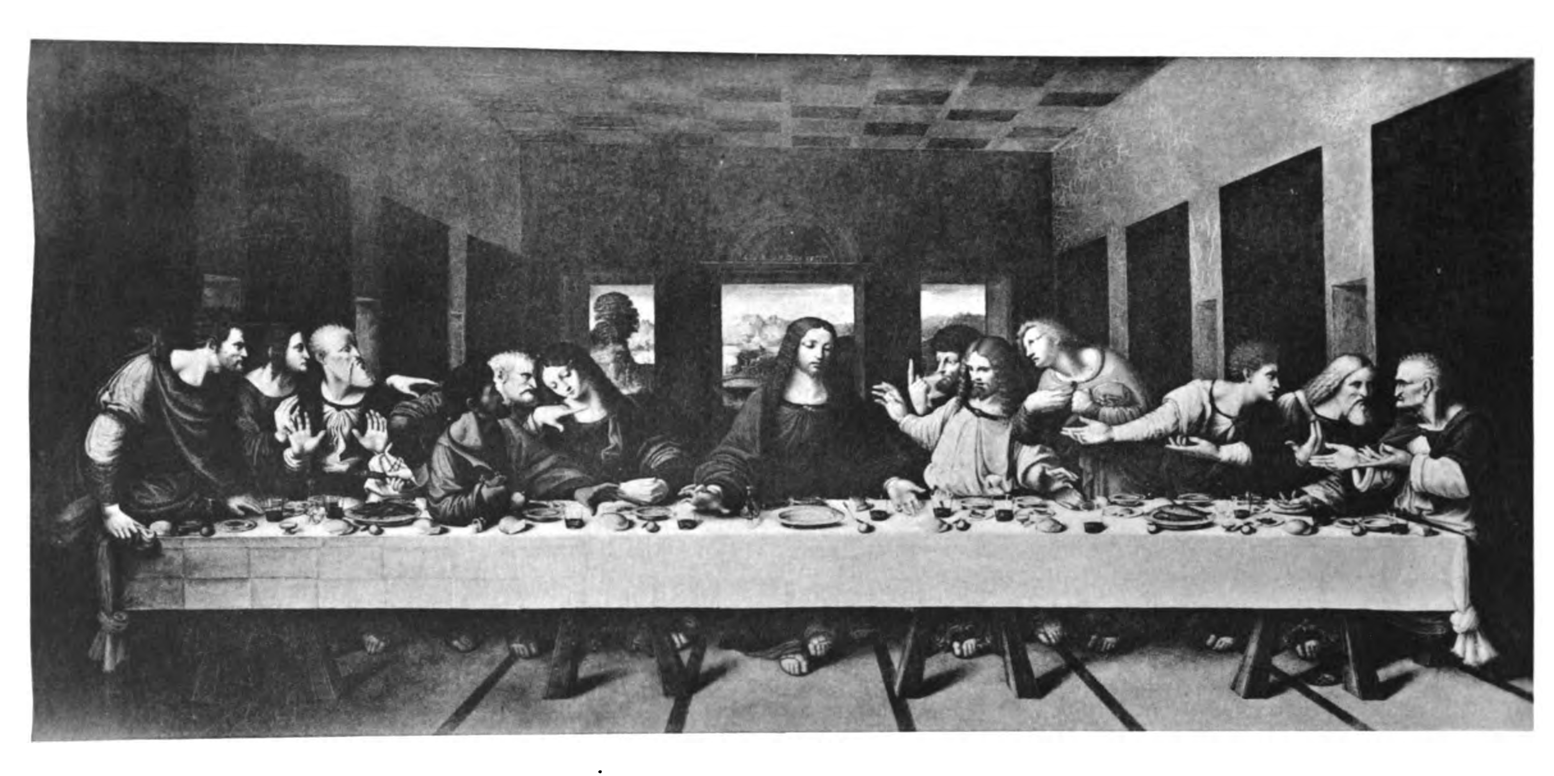


Abb. 3. KOPIE NACH DEM ABENDMAHL VON CESARE MAGNO.
S. Maria delle Grazie, Mailand.

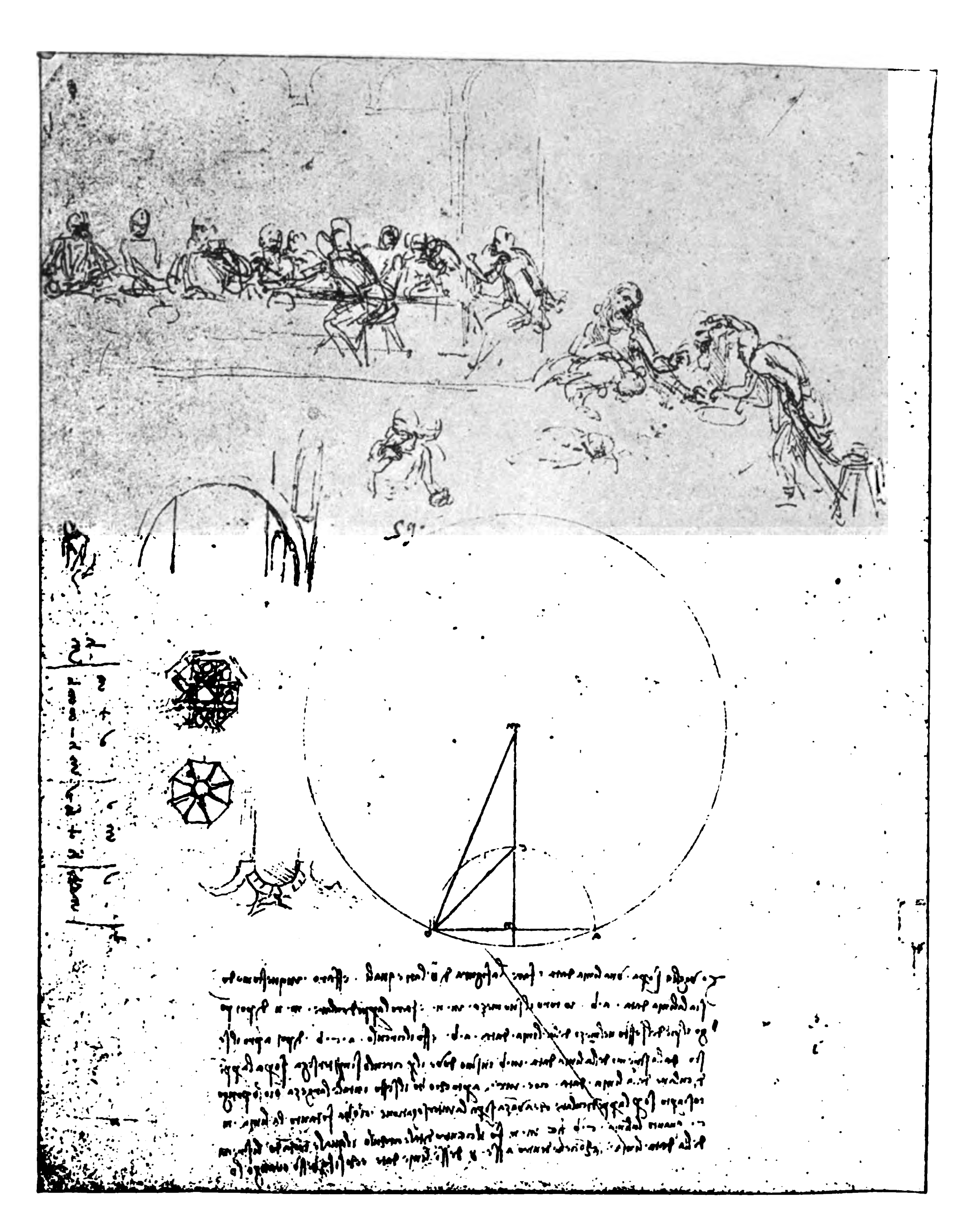


Abb. 4 STUDIE ZUM ABENDMAHL
Zeichnung, Windsor-Castle, England

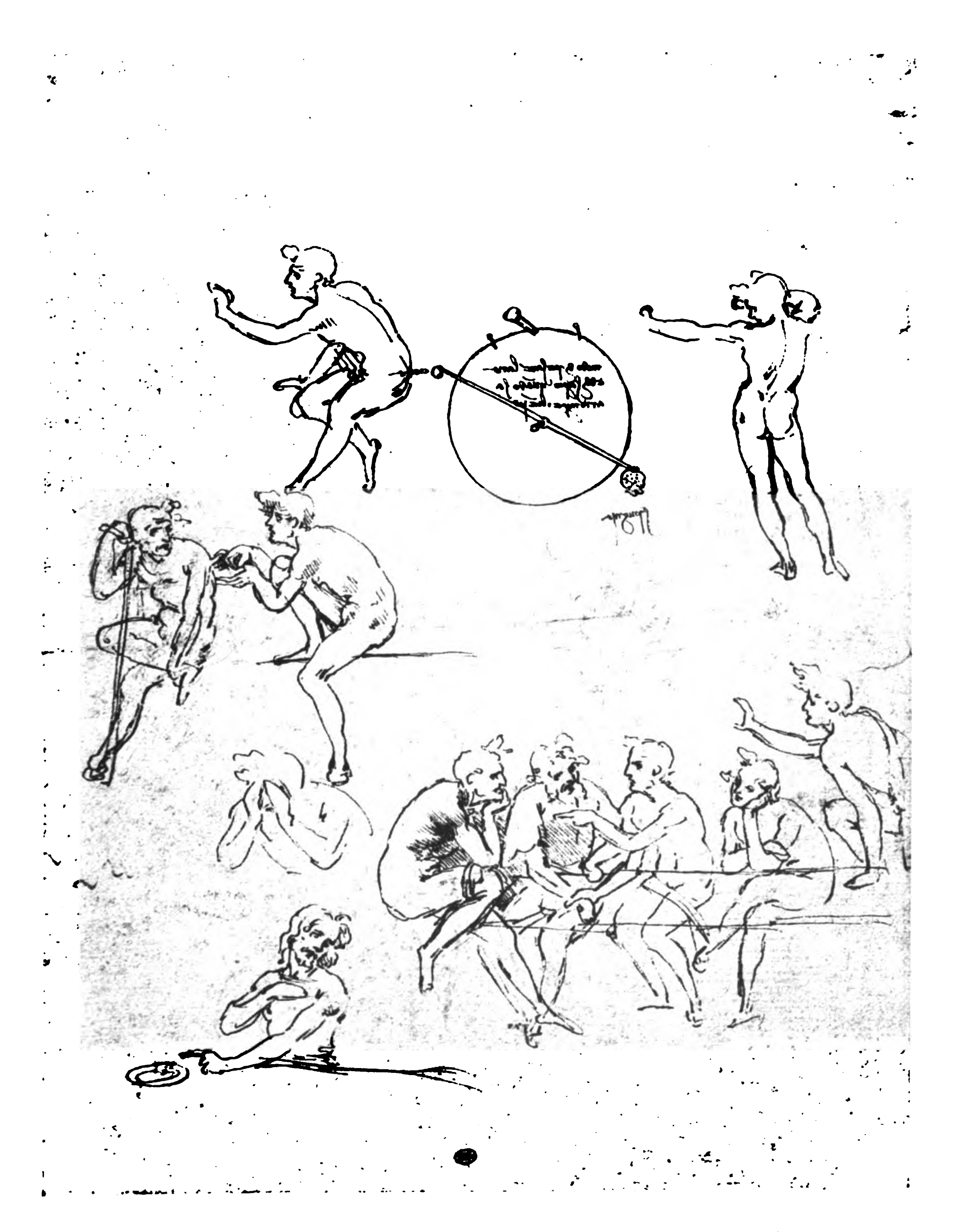


Abb. 5 FIGURENSTUDIEN FÜR DIE ANBETUNG UND FÜR DAS ABENDMAHL

Zeichnung, Louvre, Paris

Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.

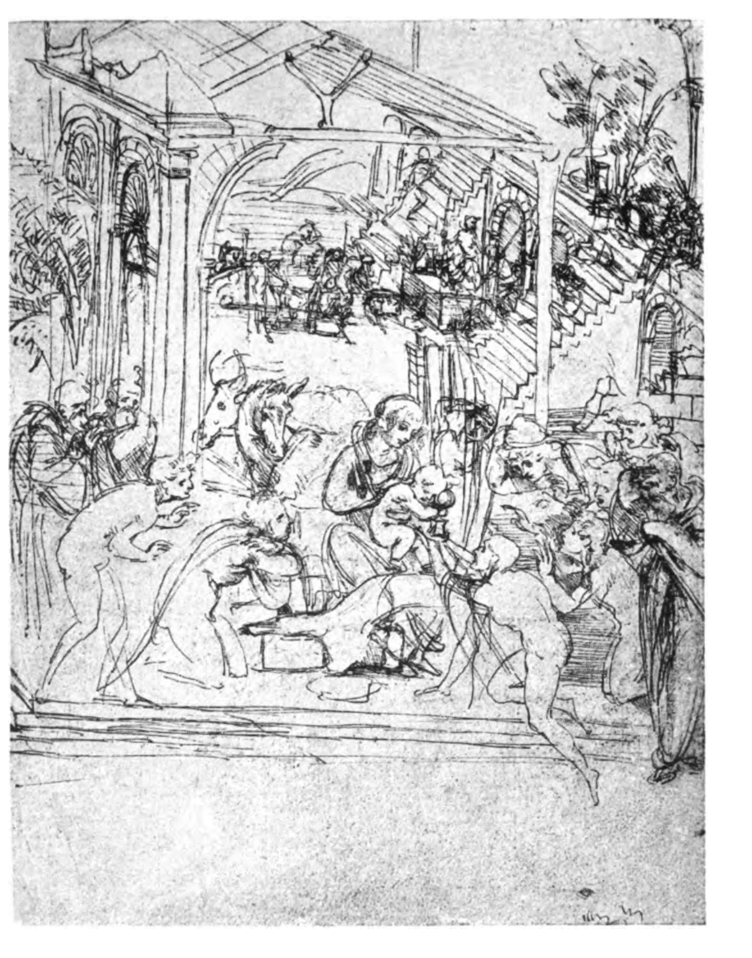


Abb. 6 STUDIE ZUR ANBETUNG

Zeichnung, früher Sammlung Galichon, jetzt Louvre, Paris

Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.

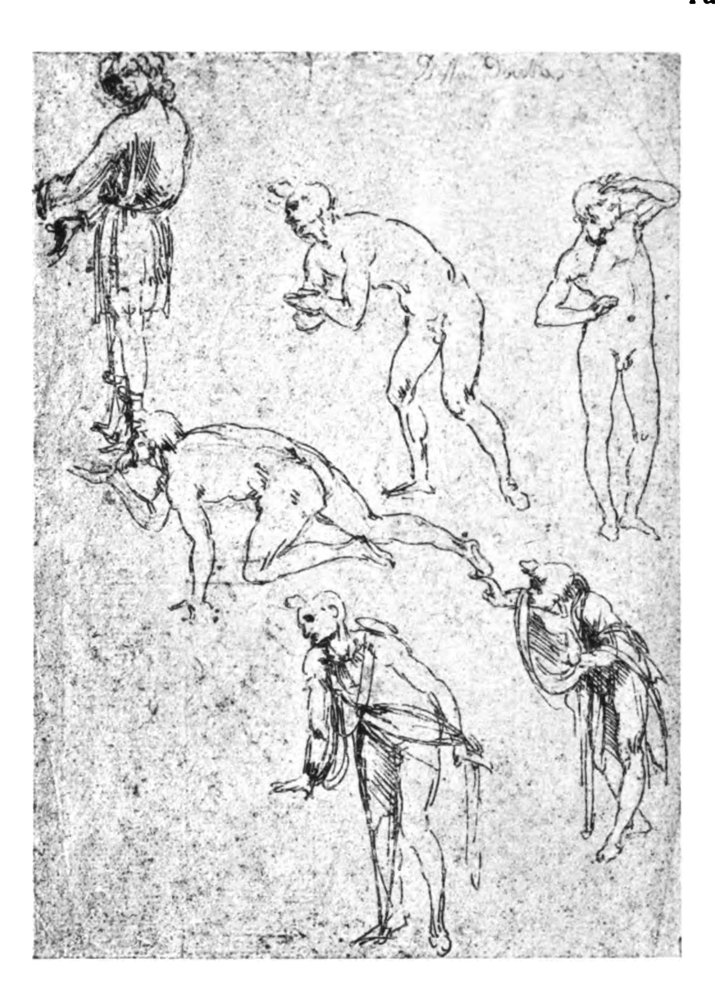


Abb. 7 FIGURENSTUDIEN ZUR ANBETUNG

Zeichnung, Louvre, Paris

Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.

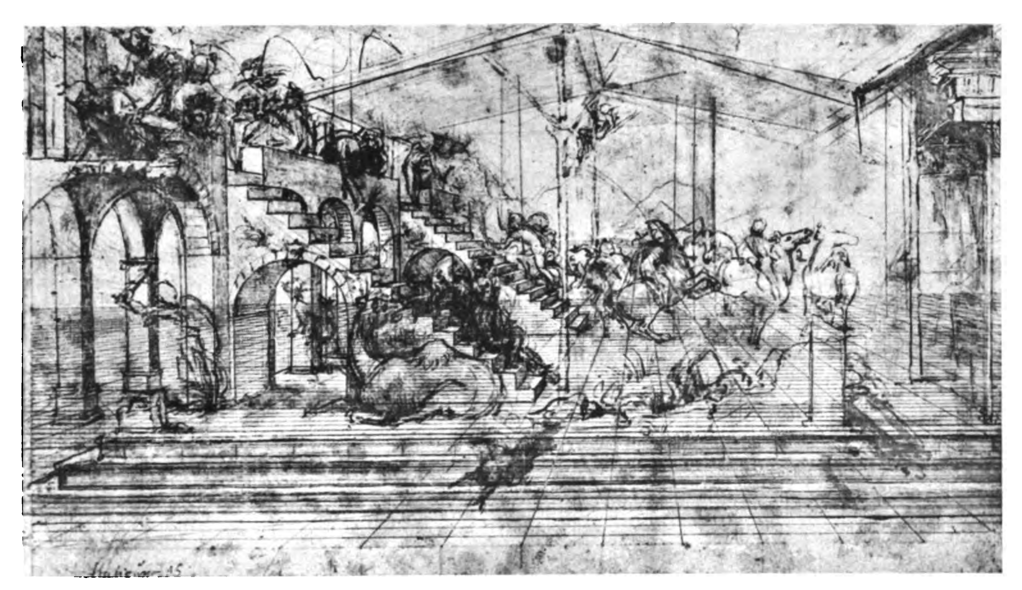


Abb. 8 STUDIE ZUR ANBETUNG
Zeichnung, Uffizien, Florenz
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.

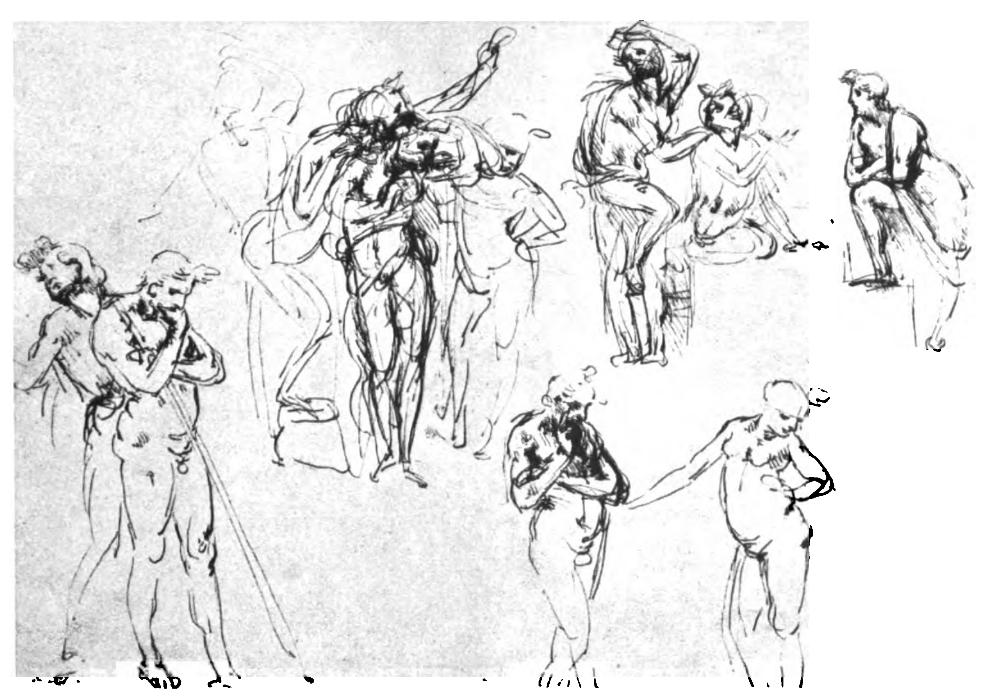


Abb. 9 FIGURENSTUDIEN ZUR ANBETUNG
Zeichnung. früher Sammlung Armand, jetzt P. Valton, Paris
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.

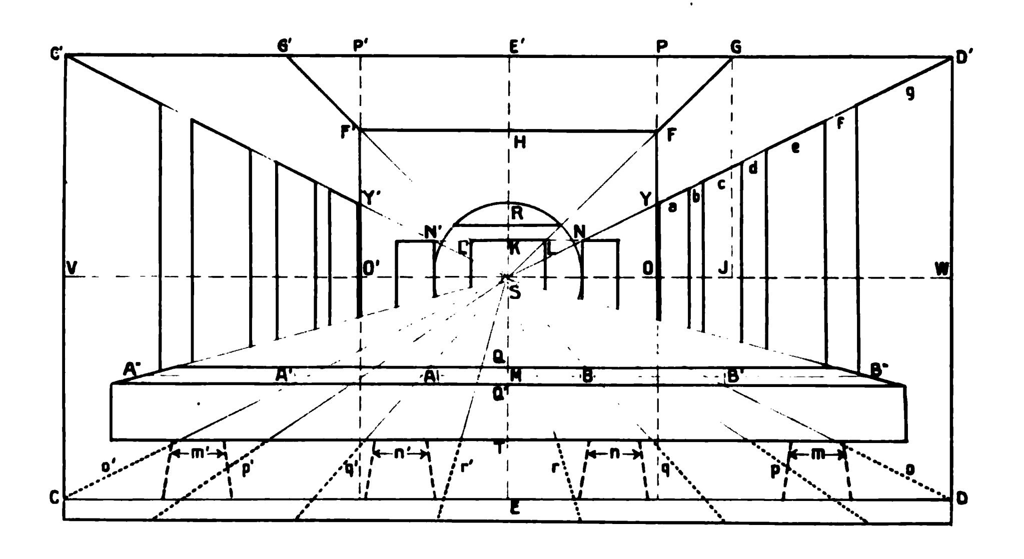


Abb. 10 STUDIE ZUM ABENDMAHL
Rötelzeichnung, Accademia di Belle Arti, Venedig
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.

Abb. 11. STUDIE ZUM BARTOLOMÄUS IM ABENDMAHL.
Zeichnung, Windsor-Castle, England.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.



Abb. 12. STUDIE ZU PETRUS UND JUDAS IM ABENDMAHL.
Rötelzeichnung, Ambrosiana, Mailand.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.



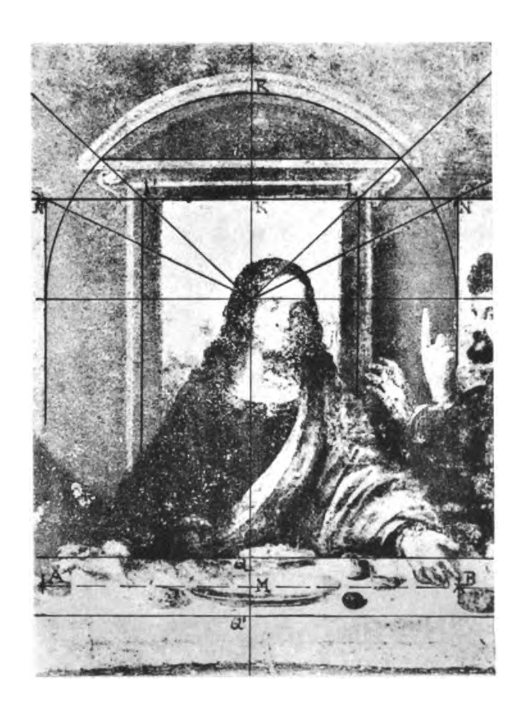


Abb. 13 KONSTRUKTIONSLINIEN FÜR DIE RÄUMLICHE KOMPOSITION DES ABENDMAHLS

Nebst einem Detailausschnitt aus dem Original



Abb. 14 STUDIE ZUM CHRISTUS IM ABENDMAHL

Pastellzeichnung, Brera, Mailand

Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.

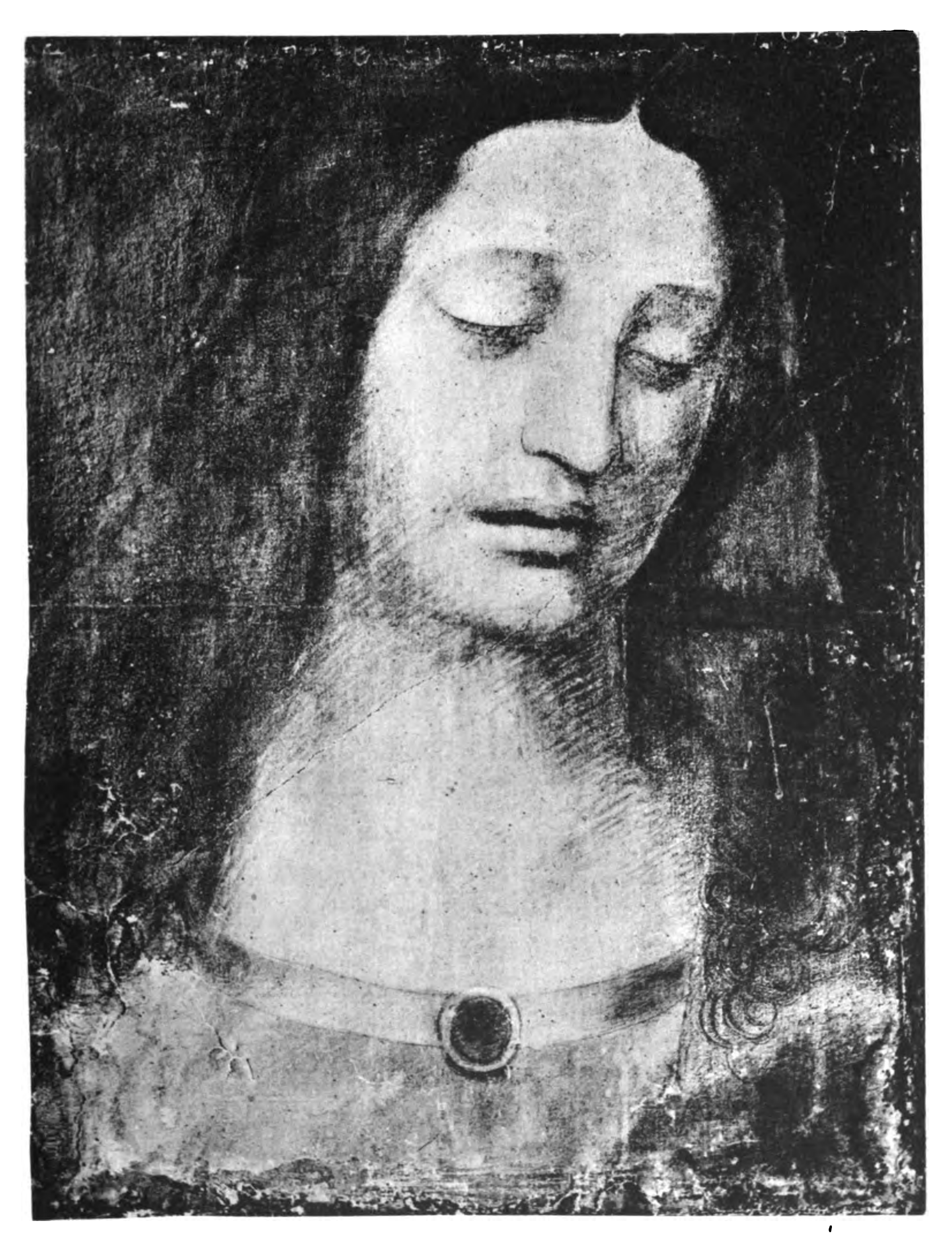


Abb. 15 CHRISTUS AUS DEM ABENDMAHL

Städt. Gemäldesammlung, Strassburg i. E.

Nach einer Originalphotographie von J. Manias & Cie., Strassburg i. E.



Abb. 16 STUDIE ZUM JUDAS IM ABENDMAHL

Rötelzeichnung, Windsor-Castle, England

Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.



Abb. 17 JUDAS AUS DEM ABENDMAHL

Städt. Gemäldesammlung, Strassburg i. E.

Nach einer Originalphotographie von J. Manias & Cie., Strassburg i. E.

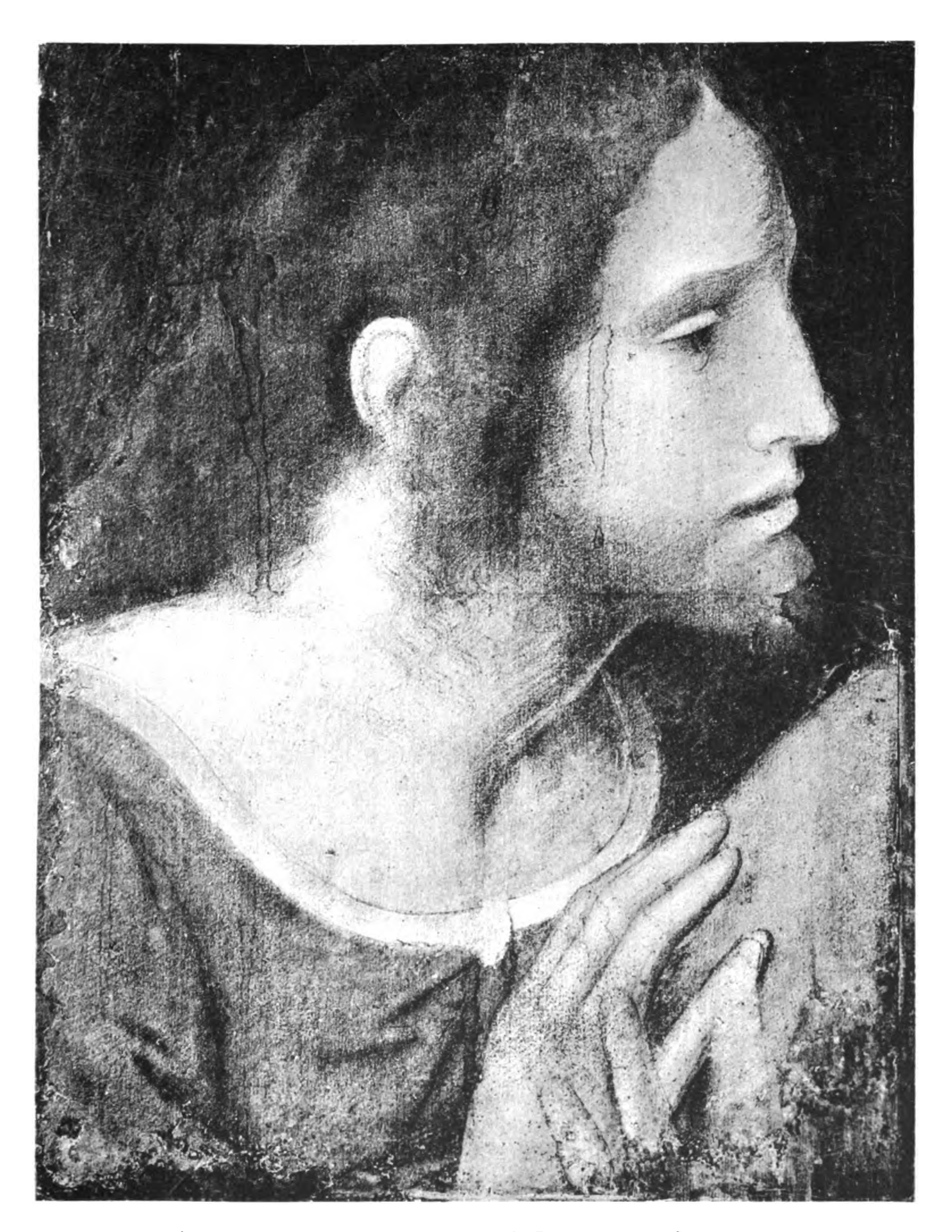


Abb. 18 JAKOBUS D. J. AUS DEM ABENDMAHL

Städt. Gemäldesammlung, Strassburg i. E.

Nach einer Originalphotographie von J. Manias & Cie., Strassburg i. E.



Abb. 19 ANDREAS AUS DEM ABENDMAHL

Städt. Gemäldesammlung, Strassburg i. E.

Nach einer Originalphotographie von J. Manias & Cie., Strassburg i. E.



Abb. 20 PETRUS AUS DEM ABENDMAHL

Städt. Gemäldesammlung, Strassburg i. E.

Nach einer Originalphotographie von J. Manias & Cie., Strassburg i. E.



Abb. 21. JOHANNES AUS DEM ABENDMAHL.
Städt. Gemäldesammlung, Strassburg i. E.
Nach einer Originalphotographie von J. Manias & Cie., Strassburg i. E.



Abb. 22. STUDIE ZUM PHILIPPUS IM ABENDMAHL.

Zeichnung, Windsor-Castle, England.

Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.

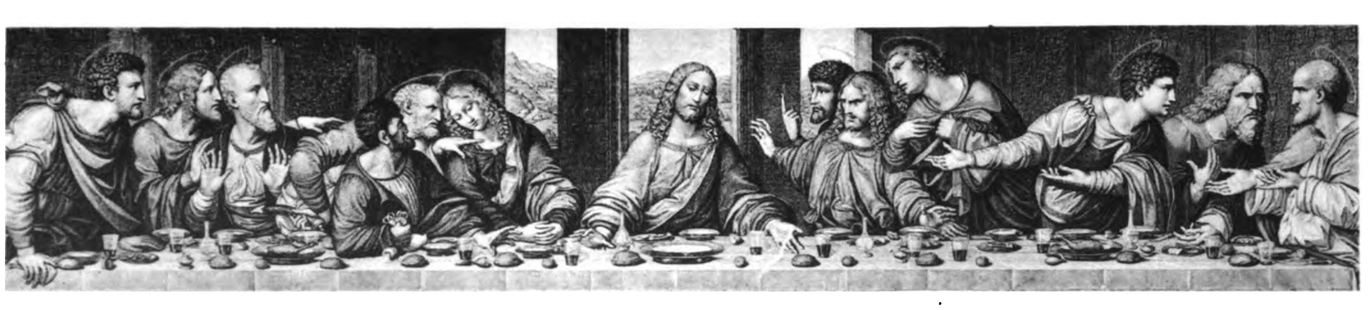


Abb. 23. AUSSCHNITT AUS DEM ABENDMAHLSSTICH VON G. FREY
nach der Kopie aus der Certosa bei Pavia.





Abb. 24. DIE PASTELLBLÄTTER MIT ANDREAS, JOHANNES, THOMAS u. JAKOBUS D. AE.
Weimar, Grossh. Schloss.
Nach Kohledrucken von Braun, Clément & Cie., Dornach i. E.



Abb. 25. KOPIE NACH DEM ABENDMAHL.
Ponte Capriasca bei Lugano.

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

BAND I.

A. HAUPT, PETER FLETTNER, DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG.

Mit Unterstützung des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts herausgegeben. Mit 15 Tafeln und 33 Illustrationen im Text. Kart. Leipzig 1904. Preis 8 Mark.

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor einigen Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse S. K. H. des Großherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermaßen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Das Buch ist ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüßt werden.

BAND II.

R. BURCKHARDT, CIMA DA CONEGLIANO.

Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. Mit 31 Abbildungen in Autotypie. Eleg. kart. Preis 12 Mk.

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen.

Es ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, daß dem Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines großen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

BAND III.

ERNST HEIDRICH, GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES.

Gr.-8., XIV, und 209 Seiten mit 26 Abbildgn. in Autotypie. Eleg. kart. Preis 11 Mk.

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Die Abbildungen geben 25 der schönsten und für die Entwicklung wichtigsten Zeichnungen und außerdem die Reproduktion eines bisher nicht beachteten Gemäldes, das als treue Kopie eines verlorenen Dürerschen Sippenbildes von 1508 bis 1509 erwiesen wird.

Fortsetzung siehe nächste Seite.

BAND VII.

HERMANN VOSS, DER URSPRUNG DES DONAUSTILES. EIN STÜCK ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DEUTSCHER MALEREI.

Groß-Oktav, 223 Seiten Text mit 30 Abbildungen auf 14 Tafeln und im Text. In elegantem Leinwandband. Preis 18 Mark.

Wie der Untertitel verrät, ist es die Absicht des Verfassers, einen Beitrag entwickelungsgeschichtlicher Art zur deutschen Malerei zu liefern. Gegenstand war ihm dabei die Kunstübung der oberdeutschen, besonders der bayerischen Lande seit etwa 1450; Zweck der Arbeit ist, zu zeigen, wie aus einheimischen und fremden Vorbedingungen zusammen die Kunst des „Donaustiles", also Altdorfers und seines Kreises in weiterem Sinne, sich entfaltet hat.

Von besonderem Interesse war die höchst eigenartige und überraschend bedeutende Persönlichkeit des Wolf Huber von Passau, dessen malerische Tätigkeit im ersten Teil der Arbeit erstmals zusammengestellt und gewürdigt wird.

Während dann der zweite Teil den Kern der Untersuchung aufnimmt, wird im dritten der Aufbau der Elemente versucht, die den künstlerischen und geistigen Charakter des Donaustiles im Ganzen bedingen.

Neben den so angedeuteten Hauptlinien des Buches findet sich eine größere Zahl von Nebenlinien eingezeichnet, die zur Erhellung einzelner kritischer Fragen bestimmt sind, zwei von ihnen bilden kleine Abhandlungen für sich und sind als Exkurse ans Ende gestellt.

BAND VIII.

OTTO HOERTH, DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI. EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION.

Groß-Oktav, 250 Seiten Text mit 25 Abbildungen in Lichtdruck auf 23 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis noch unbestimmt.

BAND IX.

JOHANNES SIEVERS, PIETER AERTSEN. EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST IN XVI. JAHRHUNDERT.

Groß-Oktav, ca. 176 Seiten Text mit 35 Abbildungen in Lichtdruck auf 34 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis noch umbestimmt.

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.



VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

Erstes Beiheft der Kunstgeschichtlichen Monographien

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE AUGUST SCHMARSOW GEWIDMET ZUM FÜNFZIGSTEN SEMESTER SEINER AKADEMISCHEN LEHRTÄTIGKEIT
von H. Weizsäcker, M. Semrau, A. Warburg, R. Kautzsch, O. Wulff, P. Schubring, J. von Schmidt, K. Simon, G. Graf Vitzthum, W. Niemeyer, W. Pinder.

Groß-Quart, 178 Seiten Text, 12 Tafeln, davon 9 in Lichtdruck, und 43 Abbildungen im Text. Preis 32 Mark.

Inhalt:

OSKAR WULFF-Berlin, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht.

WILHELM NIEMEYER-Düsseldorf, Das Triforium.

GEORG GRAF VITZTHUM-Oberlößnitz, Eine Miniaturhandschrift aus Weigelschem Besitz.

RUDOLF KAUTZSCH-Darmstadt, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

MAX SEMRAU-Breslau, Donatello und der sogenannte Forzori-Altar.

PAUL SCHUBRING-Berlin, Matteo de Pasti.

JAMES VON SCHMIDT-St. Petersburg, Pasquale da Caravaggio.

ABY WARBURG-Hamburg, Francesco Sassetis letztwillige Verfügung.

HEINRICH WEIZSÄCKER-Stuttgart, Der sogenannte Jabachsche Altar und die Dichtung des Buches Hiob.

KARL SIMON-Posen, Zwei Vischersche Grabplatten in der Provinz Posen.

WILHELM PINDER-Würzburg, Ein Gruppenbildnis Friedrich Tischbeins in Leipzig.

August Schmarsow, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Leipzig und Direktor des kunsthistorischen Instituts, kann auf 50 Semester hingebender Lehrtätigkeit an deutschen Hochschulen zurückblicken. Aus diesem Grunde hat sich aus der Gesamtheit seiner Schüler ein engerer Kreis vereinigt, um ihm in dankbarer Verehrung die in diesem Bande gesammelten Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit zu widmen. Da sich Professor Schmarsow nicht nur an der Universität Leipzig, sondern in der großen kunstwissenschaftlichen Welt besonderen Ansehens erfreut, wird obige „Festschrift" sicher viel Beachtung finden, zumal die einzelnen Abhandlungen wichtige Beiträge zur Kunstgeschichte darstellen.

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.



